FRAKCIJA



jedan suvremenog plesa

magazin za izvedbene umjetnosti

8



Kiesler
Brecht
Eurokaz '98
MILKO SPAREMBLEK
Jelčić/Rajković
Žagar
festivali
Strehler
Barthes
Ćulli
Societa Raffaello Sanzio



ISSN 1331-0100
9 771331 010006

FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti
broj 8

Izdavači
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNIOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva:
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
Croatia
tel. +385 1 4856 455
faks: +385 1 4856 459

Izvršni izdavač
AKTANT d.o.o.
Odjel izdanja Antibarbarus
Nova Ves 4

Uredništvo
Goran Sergej Pristaš (glavni urednik)
Ivica Buljan
Ivana Sajko
Tomislav Zajec
Aldo Milohnić

Tajnica uredništva
Jasna Spaić

Dizajn
Igor Masnjak

Zahvaljujemo:
SCCA-Soros centru za suvremenu umjetnost, Tanz Aktuell, Daliboru Foretiću, Ireni Maričić

Posebno zahvaljujemo
Institutu "Otvoreno društvo"

Prepress
NMtri

Tisak
Grafomark

Izlazi tromjesečno
Rukopisi i diskete se ne vraćaju

Zagreb, lipanj 1998.

INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO
DEL MEDITERRÁNEO

FRAKCIJA je član Mreže kazališnih časopisa Međunarodnog instituta mediteranskog kazališta

Opet je vrijeme festivala

Kao i obično, neki nas zanimaju više, neki manje. Ipak, činilo nam se da u Hrvatskoj nema festivala kojem se ne prigovara na programu, bilo uslijed lošeg izbora predstava, bilo uslijed nepostojećeg koncepta, uslijed pretvrdog koncepta, zbog monopola, "viših ciljeva"... Sjećate li se, kada ste vidjeli argumentiranu pohvalu programu jednom od domaćih festivala, a da iza nje nije bio još neki "drugi interes"? Možda su ti "drugi interesi" upravo razlog zbog kojeg se i rade festivali. U ovom smo broju odlučili otvoriti prostor različitim aspektima mišljenja **o festivalima**, mogućim klasifikacijama, alternativama unutar programa tradicionalnih festivala, recepciji istih programa u različitim sredinama, "idealnim festivalima", marginalnim i novim te uspješnim festivalima. Važno mjesto u broju zauzima i **Tjedan suvremenog plesa** koji je ove godine proslavio svojih 15 godina.

Nakon izvrsnih reakcija na prošli broj, u ovom nastavljamo sa razmišljanjima **o Brechtu**, a dok ga vi čitate mi pripremamo slijedeći, potpuno međunarodni broj, koji će u listopadu izaći u Stockholmu u sklopu projekta Kulturne prijestolnice Europe. Sada kad nismo sami, bit ćemo još bolji.

FRAKCIJE

sadržaj

sadržaj

fini autori











inozemstvo





mreže

Eurokaz '98



MKFM

Od 1. srpnja do 10. kolovoza održat će se 3. Međunarodni kazališni festival mladih - MKFM u Puli, kao *workshop festival* - međunarodna ljetna kazališna škola.
Za glumce su ponuđeni *workshopovi* **Commedie dell'Arte** (voditelj Marco Luly, Italija) od 2. do 9. srpnja, **Glumačka improvizacija i tekstualni predložak** (voditelj Jackey Georges Canal, Francuska) od 12. do 15. srpnja, **Corporal Mime - tehnika Decroux** (voditelj William Fisher, SAD) od 11. do 17. srpnja, **Baština antičke drame - antički zbor danas** (voditelj Nicos Shiafkalis, Cipar) od 22. do 29. srpnja, te **Suvremena primjena klasičnih tehnika tradicionalnog japanskog kazališta** (voditelj Hayashi Hideki, Japan) od 31. srpnja do 3. kolovoza. Za plesače je otvorena radionica **Kako letjeti - pokret i gravitacija** (voditelj Helge Muslal, Njemačka), a za redatelje i dramaturge **Razvitak ideje mizanscena** (voditelj Vicente Albarracain, Venezuela) od 25. do 31. srpnja i **Kazališna edukacija** (voditelj Jim Mirrione, SAD) od 10. do 18. srpnja.
Za kazališne organizatore ponuđen je workshop **Organiziranje i produkcija velikih međunarodnih festivala** (voditelj Javier Guevara, Brazil) od 4. do 7. kolovoza. Pored workshopa, od 7. do 10. kolovoza održat će se, u suradnji s Hrvatskim centrom ITI UNESCO seminar za mlade kazališne kritičare pod vodstvom 15 najuglednijih svjetskih teoretičara i kritičara, a u suradnji s IITM-om održat će se međunarodna mediteranska kolonija mladih redatelja, dramaturga i glumaca s temom "Lorca: kazalište i nasilje ili umjetnost i destrukcija" od 2. do 9. kolovoza, te regionalni sastanak IITM-a.
Uz svečanost zatvaranja MKFM-a 7-10. kolovoza predstavit će se rezultati međunarodnog projekta **Karneval Odisej.**

Informacije, rezervacije i uplate:
MKFM - INK Pula, Matka Laginje 5, 52100 Pula
tel. 052 21 26 77, fax. 052 21 43 03, kod gospođe Dolores Biasol Vojnić

Rok za prijave i uplate
do 1. lipnja 1998.

Umjetnikova edukacija nikad ne završava, njegova kreativna energija mora biti održavana i obnavljana novim idejama i nadahnućima. Tako glasi uvodni stav u program ovogodišnjeg **International Workshop Festivala** koji se održava od 31. 8. - 13. 9. u Londonu i od 14. - 20. 9. u Leedsu pod zajedničkim naslovom *A Common Pulse*. Tema ovogodišnjeg festivala je ritam i bit će razmatrana kroz široki pregled predstava, demonstracija, razgovora i radionica. Pored velikog broja afričkih i latinoameričkih umjetnika spomenimo među poznatijim gostima ruskog stručnjaka za Mejerholda, Genadija Bogdanova, Clivea Barkera, Helen Chadwick, Cicely Berry, Vazkresiu Viharovu...

info: International Workshop Festival
tel. +44 171 580 8825
faks + 44 171 637 0709





Rotovision+Print's European Regional Design Annual 1998 je u svoj ovogodišnji pregled europskog dizajna uvrstio i Frakciju



TANZ IM AUGUST tradicionalna je manifestacija koja se održava u Berlinu od 7. do 23. kolovoza i čine je dva programa:
TanzWerkstatt ciklus je plesnih radionica koje ove godine vode Saburo Teshigawara (seminar naslovljen "Zračni ples" za profesionalce različitih umjetničkih profila), Russell Maliphant (kontaktne improvizacije), Mia Lawrence (Klein tehnika), Donna Schoenherr (Horton i Limon tehnike), Abdou Diop/Klaus Abromeit (ples s afričkom maskom), Mark Tompkins (improvizacija).
Internationales Tanzfest Berlin je ove godine deseti po redu i ugostit će Nederland Dans Theater, Castafiore, Cesca Gelaberta i Alaina Plateila. Poseban program čini niz solo predstava *Solomania* u kom će nastupiti Wim Vandekeybus (u režiji Jana Fabrea), Mark Tompkins, Emio Greco, Annamirl van der Pluijm, Jérôme Bel, Marc Vanrunxt, Russell Maliphant i Benoît Lachambre.

info: TanzWerkstatt Berlin
tel/faks: +49 30 247 49 757

Primer Acto br 272 što odgovara prvom dijelu 1998. godine većim dijelom posvećen je ispitivanju "nove dramaturgije", odnosno novih kazališnih jezika, autora, novih mogućnosti režije, izdavaštva, sličnosti i razlikama, djelomice onome što je bila tema prvih Eurokaza.
Dio o autorima sadrži dva bloka, razgovor s **Jorge Einesom**, španjolskim redateljem i teoretičarom, a poseban blok posvećen je **Giorgiu Strehleru**. Međunarodni dio sastoji se od prikaza Festivala Don Quichotte, kronike o Sarajevu, britanske dramaturgije i iscrpnog članka o &TD-ovom festivalu MMTM što ga je napisao urednik **Jose Monleon**.
Primer Acto objavljuje dramu *Apenas Dos* **Sergia Lobo del Omo**, pobjednika na natječaju za najbolji dramski tekst u 1997. godini.

Talijanska kazališna revija **Prima Fila** br. 39 velikim dijelom posvećena je **Giorgiu Strehleru**, a najzanimljiviji blok donosi iscrpan pregled istraživačkog kazališta u Italiji, uključujući osvrt na nove skupine, dramatičare i redatelje opovrgavajući uvriježeno mišljenje o siromaštvu alternativne talijanske scene.
Prima Fila objavljuje popularnl dramski tekst *Duet* američkog dramatičara **Otha Eskina** o susretu Eleonore Duse i Sarah Bernhardt.

Art Teatral, španjolska kazališna revija iz Valencije u broju 9 donosi izbor najzanimljivijih južnoameričkih dramskih tekstova, dosad neizvođenih u Europi.

Revista Galega de teatro (Galicijska kazališna revija) u broju 16 donosi prikaz španjolskih i međunarodnih festivala, nove galicijske dramske tekstove, kratak pregled galicijske kazališne avangarde i zanimljivu panoramu suvremenoga plesa na Kubi.

GREC 98 ljetni je festival u Barceloni koji traje od 25. lipnja do 15. kolovoza. Izdvojimo samo nekoliko imena koja će tamo nastupiti: Peter Brook s predstavom *Je suis un phénomène*, Needcompany sa trilogijom Snakesong, Lanonima Imperial, Mal Pelo, Mudances, Paulo Ribeiro i Cesc Gelabert.

info: Institut de Cultura de Barcelona
tel. +34 3 301 77 75
faks: +34 3 301 61 00



NewOp7, međunarodna konferencija o operi male ili srednje produkcije te glazbenom teatru, održat će se od 12. do 15. 11. 1998. u Nizozemskom kazališnom institutu u Amsterdamu. Konferencija je planirana kao mjesto susreta za kompozitore, režisere, dirigente, izvođače, dramaturge i producente koji rade u suvremenoj glazbi, kazalištu i operi.

info: Theater Instituut Nederland
tel. + 21 20 551 33 03

Nagrada **Erasmus 1998** bit će dodijeljena u studenom ove godine Peteru Sellarsu i Mauriciu Kagelu. Nagrada u iznosu od 300.000 guldena po dobitniku dodjeljuje se osobama ili organizacijama za značajan kulturni, socijalni i znanstveni doprinos Europi. Peter Sellars bi se ove godine trebao pojaviti i u Grožnjanu na projektu Imaginarne akademije.



Među zanimljivijim radionicama na Amsterdam Summer University ove godine naći će se **Mjesto ili ne-mjesto: Arhitektura i turizam** pod vodstvom Berlage Instituta (27.-29. 7.), **Otkrivanje novih svjetova: Ideje i mišljenja o egzoticizmu** (24.-27. 7.), **Skrivene poruke: odjeća, kultura i komunikacija** (19.-22. 7.), **Kreativni grad: Ponovno otkrivanje gradova ta 21. stoljeće** (31.8-3. 9.), **Moć i zavođenje: Odraz političkih kampanja i izbora na stare i nove demokracije** (16.-19. 8.), **Židovski fundamentalizam** (10.-14. 8.), **Slike koje bole: Etički pristup fotožurnalizmu** (27.-29. 7.), **Europski umjetnički menadžment** (31.7. – 3.8.), **Uvod u prikupljanje sponzorstva u umjetnosti** (5.-9. 8.), **Od životne maske do kazališne maske: Feldenkreis metoda** (10.-15. 8.), **Izvoditi zvuk: Korištenje zvučnih objekata i glasa na sceni** (31.8.-4.9.)

info: The Amsterdam Summer University
tel. +31 20 620 0225
faks: +31 20 624 9368
e-mail: office@amsu.edu

Festival d'Avignon svoj je program najavio za razdoblje od 10.7. do 2.8., a vrhunci programa bit će *Hamlet* Eimuntasa Nekrošiusa, *Julije Cezar* skupine Societas Raffaello Sanzio, adaptacija *Macbetha* Pekinške opere te niz predstava iz Tajvana.

info: Festival d'Avignon
tel. +33 4 90 14 14 25
http://www.festival-avignon.com

info

NIHIL PROFETA



Milko Šparemblek

Razgovarali: **Agata Juniku** i **Goran Sergej Pristaš**

Zagrebačka tradicija, na primjer, još uvijek ima baletomane koji frenetično pljеšću kada se dama triput okrene na jednom prstu, što je naravno apsurd jer to uopće ne spada u baletnu umjetnost, nego u vještinu

Kad pogledate unazad ovih 50 godina, što biste izdvojili kao najdraže momente u karijeri?
Milko Šparemblek: Izabrao sam ovo zvanje možda slučajem okolnosti. Da moram ponovno izabrati, izabrao bih isto zvanje. Bio sam vrlo sretan u tom poslu, nikada nisam zaradio puno novaca, posao je vrlo težak, ali to je bio moj izbor. Uopće, jako je malo ljudi koji mogu izabrati zvanje koje žele. To je bila moja sreća.

Kada ste se počeli baviti baletom prije 50 godina, kako je to izgledalo u Hrvatskoj? Što je onda uopće bio balet?
M. Šparemblek: Nije baš bila loša situacija. U Europi je balet, naime, jako loše izgledao - nije bilo ničega. Europa je 50-ih godina *tabula rasa* - nema apsolutno ničega. Bilo je slično kao 1909. kad se pojavio **Dhiagillev**. Nakon njegove smrti svi teatri preuzimaju njegove bivše plesače i ponavljaju se neprestano isti obrasci njegovih baleta koji su, jasno, samim time sve slabiji i slabiji, a takvi su otprilike bili i u Zagrebu. Znači, jedna oplemenjena klasika koja nije išla dalje. Uostalom, u Europi je bio rat, međutim Amerikanci su napredovali. Kad sam ja došao na studij u Pariz 1953, kod Amerikanaca sam počeo učiti posao iznova. Mi smo tada od njih učili, a danas je Europa opet na daleko većem nivou nego Amerika. Stari i veliki - **Graham**, **Cunningham** itd - to je nestalo ili umrlo ili su jako stari, a u Europi se zbila eksplozija događaja. To je sjajno.

Gdje ste sve radili u inozemstvu?
M. Šparemblek: Radio sam u više od 40 raznih kazališta, ali bio sam višegodišnji član Metropolitan opere u New Yorku. Bio sam direktor baleta. Zatim Gulbenkian fondacije u Lisabonu, Lionske opere, Theatre de la Monai u Bruxellesu, raznih francuskih trupa, ovisno o situaciji. Kao plesač idete iz trupe u trupu jer one ne traju dugo. Tako smo svi živjeli. U Parizu se tada igralo vrlo rijetko, imate takozvanu sezonu koja traje mjesec dana, ostalih deset mjeseci putujete po svijetu.

Na početku ste rekli da ste imali sreću da ste se bavili onim što ste htjeli i da ste zadovoljni. Što je odredilo Vaša baletna opredjeljenja?
M. Šparemblek: Sasvim slučajno. Ja sam bio student na Filozofskom fakultetu i, kao i svi studenti, bio sam u vrlo teškim financijskim uvjetima. Jako smo slabo živjeli poslije rata. Svi smo statirali i kroz statiranje sam ja tako postao fasciniran ljudima u trikoima koji izvode čudne stvari, uzbudljive za mene kao gledaoca i statista, a osim toga bavio sam se i sportom. Onda me **Oskar Harmoš** pitao bih li ja htio volontirati u baletu, malo po malo učiti onako u zadnjim redovima kao amater. Počeo sam bez ikakvih ambicija - mislio sam eventualno opstati u baletu kao mali *corp de baletni* igrač, a usput se baviti mojim poslom, a to je bila komparativna književnost koja me najviše zanimala i koja me još i dan danas uzbuđuje.

Gdje ste imali najbolje uvjete za rad?
M. Šparemblek: U Lisabonu. Došao sam u Lisabon s novom upravom Fundacije Gulbenkian koja je vrlo zanimljiva. Statut koji je stari **Gulbenkian** odredio bio je sljedeći: 25% dobitka od poslova, a ona se bavila proizvodnjom i preradom petroleja, može ići u poslove, a ostalo mora ići na umjetnost i znanost. Tako je prvi kat radio novce, mi dolje smo ih trošili. Nije to bio velik niti neograničen novac, ali dali su mi povjerenje da promijenim image kompanije. Kompanija je prije pripadala utjecaju engleske provincije - bio je to dobar, ali vrlo nezanimljiv posao. Dali su mi da pozovem ljude koje sam želio i mi smo u četiri godine imali 54 kreacije. To nisu bila cjelovečernja djela, već su se igrala po tri, četiri u večeri, jer se time lakše putovalo, a mi smo putovali mnogo. U to vrijeme je Portugal bio treća zemlja po površini (zbog mnogih kolonija). Mi smo, jasno, sve te kolonije posjećivali, kao i Brazil koji je bio dio Portugala. To je bio najljepši period jer smo počeli ni od čega. Svaka tradicija je pomalo teška. Ona može biti i breme. Zagrebačka tradicija, na primjer, još uvijek ima baletomane koji frenetično pljеšću kada se dama triput okrene na jednom prstu, što je naravno apsurd jer to uopće ne spada u baletnu umjetnost, nego u vještinu. Tradicija, dakle, može biti prašina. Kao što kaže **Mahler**, "postoji prašina tradicije na leđima opere, ja bih to htio promijeniti".

Ima li nešto što smatrate svojim velikim promašajem?

Rim 1957.

Gravitacija, Ballet Gulbenkian, 1970.

M. Šparemblek: Ja sam u životu napravio otprilike 150 baleta - od toga ih je sigurno 70 bilo prigodnih. Od preostalih 70, 35 nisu bili dobri. Od tih 35 ja 15 ne volim. Ostaje 20. Od njih, 10 njih drugi ne vole. Na koncu konca, ako vam od cijelog životnog rada ostanu 3-4 večeri, onda ste boga za bradu uhvatili. To je puno čak i u opusima velikih ljudi. **Bejart**, recimo, ima čak 300 cjelovečernjih djela, a od toga ih ostaje 5-6 koja će biti klasika. To su djela koja su obilježila epohu u kojoj su stvorena, a ujedno su i prešla epohu: *Zeleni stol*, na primjer, ili *Serenada* od **Balanchina**. Mogao bih ih još mnogo nabrojiti jer su svi radili prigodna djela. Uz umjetnost uvijek postoji i zanat, i u to se ulazi sasvim normalno jer je zanat zanimljivo rješavati, znati. Vidi se to i u povijesti slikarstva - veliki broj slika su zapravo naručeni zanatski poslovi, što ne umanjuje vrijednost posla.

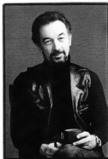
F Koliko ste danas vezani uz inozemstvo?

M. Šparemblek: U neku ruku sam već četiri godine proskribiran iz HNK u Zagrebu- dolaskom gospođe **Osmanović** - tako da sam tri puta za redom radio u Brazilu, tri puta u Nici, tri puta u Napulju, tri puta u Sloveniji. Nisam se baš puno zadržavao u HNK - tamo je ionako situacija koju bi trebalo psihoanalizirati. Uglavnom, tamo sam *persona non grata*. Ne znam zašto, to su neke opskurne stvari koje se događaju ljudima.

F Koje su Vam najdraže predstave, odnosno neka vrst prekretnice, i usput, tko su vam najdraži suradnici?

M. Šparemblek: Ograničit ću se na predstave koje sam radio u ovim krajevima - mislim da mi je jedna od najboljih predstava *Priča o vojniku* **Stravinskog**, koju sam radio u Sloveniji. Onda Mahlerove *Pjesme ljubavi i smrti* koje sam radio u Zagrebu. Volio sam i film o **Ujeviću** *Gesta za Tina*,

Ako vam od cijelog životnog rada ostanu 3-4 večeri, onda ste boga za bradu uhvatili. To je puno čak i u opusima velikih ljudi



nisam nezadovoljan ni filmom o **Gallusu Carniolusu** - jednom slovenskom kompozitoru 16. stoljeća. Mogao bih reći da je kako-tako uspio **Mozartov** *Requiem*. Jasno, to je subjektivno. Naprimjer, veliki je uspjeh imao *Čudesni mandarin* koji je igrao u 14 kazališta u svijetu. Moje prve predstave, *Rašomon* na primjer, igrale su jako puno po svijetu. Neke sam predstave tada volio, ali sam ih u međuvremenu izgubio iz vida. To je vrijeme prošlo, rade se neke druge stvari, to su prijatne uspomene i kad vidim video materijal, smatram da ih se ne moram sramiti.
Imao sam jako puno dobrih plesača po svijetu. Inače, svoje sam tekstove uvijek sam prevodio, adaptirao ili pisao, a pripadam gneraciji koja je inzistirala na tome da se u kazalište plesa dovede dobra glazba, jer je nije bilo prije toga. Borili smo se za to da se pleše na Mozarta, **Beethovena**, **Orffa**, Stravinskog, **Bartoka** itd. To je bio primarni zadatak moje generacije. Danas je to nešto sasvim drugo i ljudi se bave nekim drugim stvarima.

F Koga danas smatrate značajnim koreografima u svijetu?

M. Šparemblek: Ima sjajnih koreografa. Ima imena koja jako dobro znamo - Kilianovo ime je izvrsno, on je imao puno svojih plesača koji su postali krasni koreografi. Možda najbolji režiser u našoj historiji je Mats Ek koji je autor moderne, i dramaturški najtočnije *Giselle* ikada napravljene. I, u posljednje vrijeme, ima jedan jak dolazak žene; **Margaret Marin** je prije 20 godina napravila nekoliko epohalnih djela - **Schubertov** kvartet *Djevojka i smrt*, zatim jedno novo čitanje *Pepeljuge* koje je izvrsno. U zadnje vrijeme imamo nova čitanja klasike koja su klasiku jako oplemenili, dodali neke dimenzije koje stara koreografija nije imala.

U baletu je česta pojava da plesači i koreografi napuštaju zemlju i rade u inozemstvu. Znači li to da je balet do te mjere univerzalan da kontekst iz kojeg umjetnik dolazi ne igra presudnu ulogu ili balet zapravo dozvoljava mješavinu različitih škola i utjecaja?

M. Šparemblek: Kada sam ja studirao u Parizu, mi iz Jugoslavije imali smo jako visoku cijenu, obzirom na tip igranja koji smo predlagali. Nas je bilo desetak, i odmah smo svi bili angažirani u trupe, svi smo stalno radili. Onda je došla jedna nova generacija Južnoamerikanaca, s jednim drugim temperamentom, pa su došli Japanci. I tako redom. U velikim gradovima često se mijenjaju afiniteti, dolaze novi ljudi koji donose nešto drugo. Sad su svi više manje na istom nivou. Bejart je na primjer u ogromnim količinama upotrebljavao Poljake, Čehe i Rumunje. Tako je, recimo, bilo u Francuskoj i u dramskom teatru. Kad sam radio u Theatre National de Chaillot, većina naših glumaca, asistenata i scenografa su bili Česi, Poljaci - Bejart je obožavao Slavene. Oni su mu bili sjajni. Vani zaista nije bitno otkuda ste - nikad me u Francuskoj nitko nije pitao otkuda sam. A ja sam zbilja bastard - rođen sam u Sloveniji - pa bi mi ovdje mogli reći da sam Slovenac, u Francuskoj bi mi mogli reći da sam Hrvat, u Americi da sam Francuz - ali to nikada nije bilo važno. Kvaliteta Francuza je u tome da oni apsorbiraju ljude sjajno. Ta bijela, ruska emigracija, oni su na primjer neko vrijeme vodili francusku umjetnost televizije i teatra. Sada dolaze mladi Arapi - francizirani, apsorbirani, ali s jednom genetskom prtljagom koju Francuz nema i tu se francuska krv osvježuje sjajno. I oni to prihvaćaju bez problema. To im je prednost.


Soldat, Montreal 1972.

Nijedan ministar do sada nije ništa učinio za ples. Pavletića to nije zanimalo. Onda je došla dama koja se bavila arheologijom; nju ništa nije zanimalo. Viteza je zanimao samo njegov teatar

Hrvatska pati od nedostatka visokoškolskog baletnog obrazovanja. Koliko je to problematično za razvoj baleta i plesa u Hrvatskoj?

M. Šparemblek: Kapitalno i fatalno. Mi smo godinama slali ljude u Moskvu, Lenjingrad itd. jer je to bilo besplatno. Ali to je zapravo jako skupo. Da mi normalno angažiramo sjajnog stranog pedagoga, pod normalnu cijenu koja je 5 ili 6 tisuća maraka mjesečno, on bi nam u 3-4 godine odgojio naše pedagoge. Mi stalno oklijevamo u tome. Ni za suvremeni ples nismo nikada doveli nekog koga bi zbilja platili, ali istovremeno kod nas radi desetke i desetke umirovljeih američkih oficira, za daleko višu cijenu, za vojsku. Nijedan ministar do sada nije ništa učinio za ples. **Pavletića** to nije zanimalo. Onda je došla dama koja se bavila arheologijom; nju ništa nije zanimalo. **Viteza** je zanimao samo njegov teatar. Njih to ne zanima uopće. Oni zaboravljaju da kada se prvi put u svijetu i životu dogodio spektakl, onda je to bio spektakl sa plesačima. Mi smo počeli spektakl. A onda dolazi sve drugo. Danas su nas svi zaboravili. Malo smo si tome i sami krivi. To je u stanovitoj mjeri ono *nihil profeta*. Moja greška je sljedeća: da sam ostao u Francuskoj, bio bih francuski koreograf stranoga porijekla - sa svim prerogativima i svim beneficijama koje to sa sobom nosi. Međutim, pozvao me moj dobar prijatelj **Kosta Spaić** da se vratim. Ali,

Beethoven: Symphonie pastorale, Lyon, 1978

u Hrvatskoj postoji jedan jaki *nihil profeta* i bolje je ne vratiti se.

Postoji li potencijal za visoku školu kod nas?
M. Šparemblek: Mi imamo talentirane ljude, ali nemamo prostora. Naša škola je u jednom stanu. Ta škola nije u 30 godina mogla doći do jednog poštenog prostora. Tu se radi o malim sumama, a mi trošimo izuzetno mnogo novaca jer ljude moramo slati nekamo. Treba dovesti dva čovjeka koja znaju pedagošku metodu kojom će odgojiti ljude: jedan za suvremenu tehniku (takozvani modern dance) i drugi za klasičnu tehniku. Te dvije tehnike nisu uopće u kontradikciji. Učit će vas svi iste bazne principe. Razlika je samo u nadogradnji. Danas gledam u pariškoj Operi - svi ti plesači sjajno znaju i jedno i drugo. Oni moraju sudjelovati u masi od 200 ljudi u *Trnoružici*, a paralelno svi imaju svoje male grupe - avangardističke, opozicionističke ili nešto treće. Sve je to moguće. Kada je plesač odgojen na klasičnoj tenhici, koja je vrlo zanimljiva, suočen je s činjenicom da klasična tehnika ne predstavlja u svojim pokretima ništa niti u jednom momentu. Kao što nota, crta ili boja sama po sebi ne znači ništa. Tek kombinacija svega čini da se djelo dogodi ili ne. Isto tako, baletna tehnika nije ekspresionistička, ona vam ne da unaprijed znati, osim u svojoj kombinatorici, što će se dogoditi. Nju morate dramaturški izvesti. To je prednost nad tehnikom koja se zove ekspresionističkom, koja vam odmah daje na znanje jeste li veseli, tužni, ovakvi ili onakvi. Klasična tehnika je velika enigma. Pitanje je kako se ona uopće i dogodila. Ta idealizacija tijela, do krajnjih mogućnosti, predstavlja sjajnu bazu. Ona je europska invencija, a Europa je nešto jako veliko, ona ima 5.000 godina historije. Ljudi zaboravljaju još nešto: **Eshil** je sjajan koreograf, **Sofoklo** je poznati plesač, sjajno je interpretirao ženske uloge. Svi ti ljudi nisu pljuvali po tome, već su se bavili time. Danas redatelj gleda na koreografa i plesača kao na inferiornu osobu. A, ponavljam, kad se dogodila prva predstava u povijesti svijeta, mi smo bili prisutni.

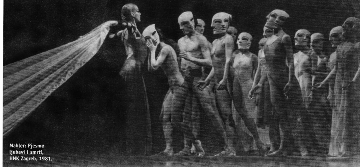


Mi imamo talentirane ljude, ali nemamo prostora. Naša škola je u jednom stanu. Ta škola nije u 30 godina mogla doći do jednog poštenog prostora. Tu se radi o malim sumama, a mi trošimo izuzetno mnogo novaca jer ljude moramo slati nekamo

Opus 43, Lyon, 1978

U kakvom je stanju hrvatski balet, je li bilo boljih vremena od ovih današnjih?
M. Šparemblek: Ekonomski je bilo boljih vremena, ali nije bilo boljih vremena što se talenata tiče. Mi imamo nekoliko talenata u gradu Zagrebu, ima par mladih ljudi koji su sjajni, u vrlo raznim pravcima. Vrlo su zanimljivi koreografi. A kada je netko dobar koreograf, to vidite u prvih nekoliko minuta predstave. Ti mladi ljudi sigurno neće propasti. I naša će koreografija opet s vremenom biti na nivou na kojem i treba biti. Jedini problem je što se kod nas stvari događaju sporadično jer su neki ljudi spriječeni. Isto se dogodilo i u Sloveniji. **Mlakar** je došao, napravio novu viziju koreografije, ali nitko ga nije slijedio. Kod nas se napravi neka predstava koja je svojevrstan pomak ili jedan mikrodogađaj. Onda se deset godina nakon toga ništa ne dogodi u maloj provinciji.

U slučaju suvremenog plesa Hrvatska je nekada imala vrlo živu i razvijenu scenu. Čini se da u posljednjih nekoliko godina razvoj plesa stagnira, počiva na sporadičnim i rijetko uspjelim produkcijama. Mladi plesači i koreografi sve češće odlaze u inozemstvo. Zašto je to tako?


Mahler: Pjesme ljubavi i smrti, HNK Zagreb, 1981.

M. Šparemblek: Znate ono: riba.. od glave itd., ukoliko na Ministarstvu nema nekog tko želi promovirati sva ta umjetnička znanja. Može se živjeti bez svega, bez cvijeća na ulici, bez slika na zidu, bez glazbe. Može se jesti meso, kruh, piti mlijeko i hodati u opancima. Može se. Ali onda nešto manjka u svijetu. Svijet je vrlo kompleksan, on je kompletan samo ako ima svega u njemu. Ovo malo cvijeća što vidimo na Zrinjevcu ili oko HNK je događaj, to je prekrasno. To mora biti. Inače život nema smisla. Ta raznolikost života, događaja i pogleda, ta stvaralačka raznolikost - ona je zanimljiva. Nijedan ministar do sada nije maknuo ni malim prstom za taj posao. Nijedan. Vi ne možete ni do koga doći, tu vas godinama nitko ne prima. Ili će vas netko primiti pa će vam reći da će vas primiti za tri tjedna, a nakon tri godine vam ne dođe ni odgovor. Kad su Francuzi htjeli promovirati glazbu "francuske petorke", imao sam problema jer sam na francuskoj televiziji bio zadužen za te programe, a trebao sam ogromne novce - dva miliona franaka. Zatražio sam razgovor s ministrom. Tajnica mi je odgovorila: "Ministar vam je na raspolaganju u petak, od 10.20 do 10.50. Je li Vam to dosta?". U 10.20 on me je primio. Ovdje ne mogu ni do koga doći. Čim netko ima funkciju, nedostupan je.

Donedavno ste bili direktor Baleta zagrebačkog HNK. U kakvom ste ga stanju preuzeli, kakvog ste ga ostavili, jeste li zadovoljni mandatom?

M. Šparemblek: Preuzeo sam teatar u najtežim trenucima; u trenucima rata, razaranja, apsolutnog manjka novaca, nemogućnosti. Međutim, pozvao sam **Vasca Wellencampa** iz Lisabona. Imao sam sreću, naime, da je moj bivši asistent postao glavni direktor tamo i dao mi 30.000 maraka. Time smo platili Wellencampa i njegovog light designera. To je u stvari zadnja kreacija potpuno novog djela rađenog posebno za HNK. Nakon toga smo još igrali *Hommage a Carl Orff* za koji sam novac dobio od njemačkog konzulata. Uspjeli smo, dakle, u toj potpunoj besparici napraviti dva cjelovečernja baleta. Nadali smo se svakog mjeseca da će se neka pravila igre dogoditi, postaviti. Bili smo bez starih pravila, nova nisu bila postavljena, bio je veliki nered. Meni se u tom neredu malih intriga, događajčića, gluposti i bedarija nije dalo raditi. Smatrao sam da ne mogu na to gubiti vrijeme. Imao sam baš u to vrijeme i ponude za Nicu, Napulj i Južnu Ameriku te sam odlučio prihvatiti te ugovore i maknuti se iz HNK u kojem nisam bio zadovoljan.

Od tada nisam vidio niti jednu novu kreaciju. Bila je dobra **Bogdanićeva** interpretacija *Don Quijotea*, ali to je stari repertoar.

Postoji li netko posebno zanimljiv tko bi poput Vas za jedno 50 godina mogao slaviti jednu ozbiljnu karijeru kao što je Vaša?

M. Šparemblek: U HNK to je **Staša Zurovac**. Iskreno mislim da se doista pojavio novi koreograf. Staša je izvrstan plesač, ima sjajnu muzikalnost, vlro je oprezan i pažljiv, ne upušta se u avanturu dvosatnih predstava koje još ne bi uspio svladati, već uči zanat na djelima od 10, 15, 20 ili 25 minuta. On je načinio dva djela, dvije sjajne koreografije. Mislim da dečko ima pravog koreografskog talenta. Jasno, vrijeme će to dokazati ili ne. Ali, mislim da je on taj koji će me naslijediti za taj tip teatra. Za druge tipove teatra imamo druge ljude u Zagrebu. Ali, u ovom kontekstu, on mi se čini jedini. Ali i to je već puno.

Posljednja produkcija u Hrvatskoj Vam je bila riječka produkcija **Brechtovih** Sedam smrtnih grijeha u kombinaciji **Wagnera**. Zašto baš to?

Carmina Krležiana, HNK Zagreb,1985.



M. Šparemblek: Da, radili smo jednu njemačku večer. Brecht je dosta agresivna predstava koja je temperirana tim wagnerijanskim prvim dijelom, tako da je predstava zapravo ispala romantična.

Imate li danas u Hrvatskoj mogućnosti raditi ono što želite?

M. Šparemblek: Ne. Mi imamo dva-tri teatra s trupama koje imaju svoje manjkavosti - nema dovoljno obrazovanih plesača. Pitanje je koncepta kako će **Mani Gotovac** voditi Split, i da li će Stipaničić imati dovoljno snage i kredita. Svi su indiferentni spram ove profesije i malo tko ju shvaća kako treba.

Tjedan suvremenog plesa. Čini se da je ove godine u još većoj financijskoj krizi nego prethodnih godina. Kakav je po Vašem mišljenju danas stvaran značaj Tjedna?

M. Šparemblek: Tjedan ima jako velik značaj jer je do informacije jako teško doći, stoga što je informacija danas jako skupa. Kada živite u Parizu, New Yorku ili Bruxellesu, onda jako vidite što se događa. Idete u kazalište, u škole, na probe itd. Mi toga u Zagrebu nemamo. To što nam daje Tjedan suvremenog plesa je sjajna informacija. **Mirna Žagar** i **Vladimir Stojsavljević** se oko toga brinu već godinama koliko god mogu, ali oni nemaju mogućnosti, nitko im ne pomaže. Zagreb jako treba takav festival. Kao što treba i Eurokaz. Zagreb je glavni grad i on mora imati takav tip manifestacije. On mora dati svojim građanima informaciju. Zato se plaćaju porezi, nameti i takse - da imate rasvjetu na ulici, policaja koji vodi promet, ali i da imate teatar.

Što planirate za idućih 50 godina?

M. Šparemblek: U Ljubljani **Srečka Kosovela**, jednog sjajnog mladog poetu koji je mlad umro 1926. Ovdje za televiziju pripremam ciklus **Musorgskog**, a s **Mirom Wolf** pripremam i seriju od 6-7 emisija koja bi prezentirala povijest našega zvanja - kroz ikonografiju i video-materijale. U ljeto idem u Pariz, gdje još uvijek imam stan, i tamo ću probati naći materijale za tu seriju.

Me
.for
javn

Tjedan performansa "Javno tijelo"; Zagreb, 14.-18. 10. 1997.

piše: **Suzana Marjanić**
snimio: **Boris Cvjetanović**

ta
a
sti

Josette Féral manipulaciju kojom performans podvrgava tijelo izvođača (performera) određuje *kameleonskim tijelom* (1996:208), i iz navedenoga ontologema tijela postavlja dodirnost između performansa i smrti: "*Performans* je kao fenomen djelovao kroz želju za smrću", a polazi od iskustva "tijela koje se ranjava, sakati i reže (...), tijela koje u potpunosti prihvaća *lesionizam*" (1996:209). I dok je, primjerice, **Ron Athey** na Eurokazu 1997. godine predstavom *Deliverance*[1] objavio vlastito tijelo "oljušteno" do srži, u kojemu je upisan tekst života suočavanja s vlastitom Smrću, a u predstavi *Incorruptible Flesh* (**Lawrence Steger** & Ron Athey) tijelo arhaične formule hermetičkog "ženomuža" (ženi sličan svetac) – muško spolovilo tehnikom "klamanja"-*piercing* metamorfozirano je u usjeklinu ženskoga spolovila, postavljajući u dodirnost *body art2* s formama ritualne tanatomorfoze i pročišćenja; *Tjedan performansa* pod nazivom *Javno tijelo*, u organizaciji zagrebačkoga Soros centra za suvremenu umjetnost (SCCA-Zagreb) i nezavisnog umjetničkog projekta *Doma-A casa-At Home*, koji je održan u Zagrebu 14-18. listopada 1997. godine, svojom radnom naslovnom sintagmom eksteriorizirao je privatno tijelo u *metaforu javnosti*.

1 usp. "Moderni primitivac" (razgovarali s Ronom Atheyem Agata Juniku i Goran Sergej Pristaš) *Frakcija* 1997:4, str. 62-65.

2 O polisemiji termina *body art* usp. Goldberg 1988:153.7

Kameleonsko tijelo i tijelo kao otisak sjećanja (autobiografsko tijelo)

Razgovor s **Tomislavom Gotovcem** prigodom njegova performansa *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita (Trg maršala Tita, volim Te!)*

F *Kao uvodni okvir nekih svojih performansa odabrali ste podne (sat kada nema sjene) kao znak koji ih postavlja u dodirnost sa zbiljom, pa tako i za Podnevni performans.*

T. Gotovac: Isto je bilo podne kada sam izvodio *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te), Hommage to Howard Hawks' Hatari* (13. XI. 1981., petak, 12:00- 12:07 h, op. S. M.), isto je bilo podne prigodom otvaranja 10. muzičkog biennala 1979. godine. Mnogo svojih performansa na javnim prostorima obilježio sam znakom topa s Griča. Već su se stari Zagrepčani pobrinuli da označe prijelaz jednog dijela dana u drugi, tj. podne, znakom topa s Griča. A i taj pucanj s Griča je neka vrsta zvučnog simbola centra grada. Za vrijeme rata pojačali su dozu baruta tako da je top postao glasniji. A kako živim i radim u Zagrebu, kako se tu događaju sve moje životne manifestacije, onda volim da mi grad Zagreb daje znak za početak. Između ostalog, nitko dosad još nije upotrijebio taj top u smislu da mu on *komandira* početak. Međutim, ovaj *Podnevni performans* – kako su ga nazvali organizatori – to je bilo zato što nisam rekao kako će se zvati, ali pravi naziv performansa je *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita*. Kako je u akciji *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te)* – tu je *Trg maršala Tita, volim te.*

F *Simboličkim kružnim (i profilaktičkim)3 putovanjem u performansu kao uvodni i završni okvir označili ste Meštrovićev Zdenac života. Što je Meštrovićev Zdenac života Vama, a Vaš performans Zdencu života?*

T. Gotovac: Trg maršala Tita je vrlo značajan. Kada sam ga upoznao, u vrijeme NDH – kada sam došao u Zagreb 1941. godine, mislim da se zvao Trg Adolfa Hitlera. Prije toga, za vrijeme stare Jugoslavije, zvao se Trg kralja Aleksandra, a nakon rata preimenovan je u Trg maršala Tita. *Zdenac života* je prvo veliko umjetničko djelo koje sam kao klinac od četiri godine vidio kad sam došao u Zagreb. *Zdenac života* i ona rotonda su sastavni dijelovi moga djetinjstva. Isto tako i Kazalište i *Sveti Juraj* i Leksikografski zavod i Pravni faks, Kavkaz... čitav taj Trg su

3 Kružno kretanje Tomislava Gotovca oko *"intermedije" urbane* Trga maršala Tita može se interpretirati i u kontekstu profilaktičke magije, kao stvaranje *obrombenog* pojasa oko Trga koji predočuje autobiografske zapise, sjećanja.



Tomislav Gotovac: Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita (Trg maršala Tita, volim Te!)

zapisi, sjećanja moga djetinjstva kada sam počeo primjećivati umjetnička djela oko sebe. I taj krug oko *Zdenca života*, krug-skulptura jest nešto inicijalno za moj način gledanja na vizualni život. Znači, čovjek se počinje baviti umjetnošću kada shvati određene pravilnosti koje ga okružuju u ophođenju s ljudima, u ophođenju s vremenom i ophođenju s objektima koji ga okružuju. Ono što sam imao na leđima kombinezona u kojem sam radio performans jest *Howard Hawks*. To je po mom mišljenju jedan od najvećih neimara filma. Hawks za mene nije velik samo po tome kako zna ispričati priču, i po tome je velik isto, nego kako prilagođava svoj mentalni sklop kretanju ljudskih masa u pejzažu; kako postavlja ljude da mu izgovore rečenicu, ispričaju priču koja je potrebna. To korespondira ne samo s pričanjem priče, filozofijom, psihologijom nego još više s postavljanjem tih misli u stvarnost jednog filma. Većina ljudi gleda film jedanput, većina ljudi razumije film odjedanput. Njima je svejedno na koji je način čovjek transponirao misao preko vizualija – ljudi su u filmu ravni pejzažu, stvarima, biljci, oblaku. Howard Hawks radi isto što je Meštrović napravio na svom *Zdencu života*. Meštrović je odredio kao osnovu krug gdje se nalazi voda i onda je sve svoje figure okrenuo i prislonio uz *to*, i one na određen način miluju taj *valjak*. Ali Hawks to radi za mene najbolje; prilagođava ta tijela i ta gibanja onome što je zamislio od početka. Performans *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita* jest *esej* o mojoj mladosti, o razmišljanjima koje sam imao kada sam kao četverogodišnji klinac došao prvi put u Zagreb, do *Zdenca života*. Ovaj moj performans, sad u šezdesetoj godini, pola stoljeća nakon toga, vraćanje je korijenima onom takozvanom umjetničkom u meni. Tu sam postavio dva parametra, jednoga s početka stoljeća – Ivan Meštrović, a s druge strane – Howard Hawks. A i jedan i drugi bili su vezani za sve ovo što se događalo *ovdje*. Meštrović je svoj genij stavio u službu kralja Aleksandra, a Hawks je bio dobar s *osnivačem* tajne službe u američkoj vojsci za vrijeme II. svjetskog rata koja je za vrijeme hladnog rata prerasla u CIU. Hawks je izvodio generalne ideje. U državi kao cjelini ne postoje parcijalne stvari, sve je *Jedna Ideja*, jedna crvena nit. Josip Broz Tito je obožavao filmove Howarda Hawksa i Johna Forda u kojima je glumio John Wayne. Kada gledate – ne jedanput kao što gleda većina ljudi film *Rio Bravo* Howarda Hawksa – kada gledate barem tri puta za redom i kada vam nestane poruka, kada vam nestane ideja – taj *valjak*, kada vam nestane priča, kada vam nestane Wayne, i kada gledate te mase koje se kreću ispred vas – to postaje za mene apstrakcija, na ovaj isti način na koji sam izvodio performans na ovom trgu. (...)

Gotovac: Ispod velike teorije zavjere postoje male teorije zavjere i čisto male zavjere dok ne dođete do obitelji. Isto tako roditelji muljaju svoju djecu kako bi ih osposobili da mogu druge muljati

Neposrednu interakciju života i umjetnosti označili ste simbolizacijom žute i narančaste boje: žuta teniska loptica i narančasti (radnički) kombinezon.

T. Gotovac: Žuta teniska loptica, a moj kombinezon je narančaste boje. To su boje koje se osjećaju u ovom sivilu asfalta, sivilu ovih kuća, znače naprosto nešto. Ta gumena lopta *odskače*. Znači, može se reći – ja sam polutvrdi materijal. *Ja* ne može tako odskakati, a loptica može. To je jedna interpretacija. Druga je interpretacija – ta žuta lopta u tom sivilu, i ta narančasta boja kombinezona u tom istom sivilu – kako bih na neki ekshibicionistički način privukao pažnju (pozornost). Manje-više svi su umjetnici ekshibicionisti. Želim privući pažnju ljudi. Golotinja u urbanom prostoru ne služi širenju nemorala, nego drastičnom upozorenju – "Učestvujem s čitavim svojim tijelom bez obzira da li je to zabranjeno ili nije." Ovo je na isti način taj kombinezon. Boja kombinezona je u funkciji golotinje, izazivanja pažnje. I treća stvar – te boje nose ljudi koji ne uživaju određeni status u druđtvu. To su neke vrste prezrenih zanimanja. A i neke vrste prezrenih ljudi. Znači s jedne strane posjeduje vizualne konotacije, a s druge – društvene konotacije. A ista je stvar što *volim* da stvari budu nedefinirane. Tako je s jedne strane dobro došlo da to bude Trg maršala Tita, s druge – umjetnik *pušta* maglu, pa sad – tko što ulovi, koje asocijacije dobije. Sve je s jedne strane *krug*. Ja držim taj mali krug u ruci, tu žutu gumenu loptu kao da je to neka vrsta svijeta, kao da sam ja neki veliki stvoritelj, a, zapravo, u isti tren sam i sitna mala riba koja se pokušava tu koprcati i *pokušava* u svojoj šezdesetoj godini odaslati neke poruke.

Meštrovićevu kružnu kompoziciju Zdenca života transponirali ste na prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita, tijelom "oblikujući" objekte "urbane kompozicije".

T. Gotovac: Kada se radi performans u javnom prostoru gdje čovjek može kontrolirati eventualno svoju ideju, on nikada ne zna što će u tom prostoru iskrsnuti. Znam da je tu Muzej za umjetnost i obrt, škola primijenjene umjetnosti, Leksikografski zavod, ograda Pravnog faksa, Kazalište, Meštrović, Deželićevo poprsje, *Sveti Juraj*, vjerojatno će se naći neki automobil, semafori... To je ono što sam ispričao u vezi s Howardom Hawksom. Hawks je veliki svećenik *prilagođavanja*. Rekao je: "Kad otkrijete neku dobru formu, zašto je ne bi štancali nekoliko puta?" Tako je napravio *Rio Bravo, El Dorado, Rio Lobo*. Sve te tri stvari nikle su iz završetka Fordova filma *Poštanska kola*. Kraj – tamo se isto pojavljuje John Wayne – to mu je jedna od prvih velikih rola iz 1939. godine. Svi kradu, u smislu – "netalentirani kopiraju, a talentirani kradu."; ili u smislu kako je rekao Orson Welles: "To je tako normalna stvar – kad vidiš *dobro*, to moraš ukrasti."To je uvijek u jako pozitivnom ozračju. Hawksovo *prilagođavanje* dolazi do izražaja tek kada čovjek gleda *Rio Bravo* dvadeset puta, kada ishlape priče, poruka, kada ostane samo kretanje – to je nešto senzacionalno. #S#(...)
Zašto koristim ime Josipa Broza Tita? On je za mene veliki umjetnik. Govorim samo o tome koliko je on kao suradnik u jednom velikom američkom megaprojektu ostvario uspješno onu rolu koja mu je bila zadana. Polazim od TEORIJE ZAVJERE kojoj se svi manje-više smiju. Teorija zavjere naprosto je režija – jer režiser (redatelj), scenarist, snimatelj i glumci stvaraju zavjeru kada stvaraju neko umjetničko djelo. Žele vas manje-više *preveslati* žedne preko vaše *filozofske* vode. Ispričati vam svoju filozofiju da vi u to povjerujete. Znači sve je režija, sve je u stvari neka vrsta zavjere. (...)
Većina ovih šest milijardi koja sad baulja svijetom ima manje-više iste želje – kućica, auto, kuća za ladanje, školovanje djece kako bi bili što viši rang, i to je to. A SVE TO NETKO MORA REŽIRATI. Neće to režirati s demokracijom. Neke stvari mogu se režirati s demokracijom, ali manje-više sve što se

događa – to je teorija zavjere. Zašto se UN nalaze na East Riveru u New Yorku?
Ispod velike teorije zavjere postoje male teorije zavjere i čisto male zavjere dok ne dođete do obitelji. Isto tako roditelji muljaju svoju djecu kako bi ih osposobili *da mogu druge muljati*.
Pokazujem i radim one stvari u javnom prostoru koje bih želio vidjeti da drugi rade. Želio bih postići intimiziranje ljudi s prostorom u kojemu žive, ne samo da hodaju. Ako je to grad u kojemu žive, da znaju da je to nešto što ima vrijednost. Druga stvar, iskazivanje ljubavi tom prostoru u kojemu se nalazim. Da bude što *običnije* – to je nekako *poruka*. Da to može svatko napraviti. Većina stvari koje nas okružuju i koje dotičemo dobivaju nešto od nas. Ako bacite pogled na *ovaj trg*, svatko ima neku svoju ideju, a zapravo svi gaze taj pod. Tu sad prolaze svjetovi, stotine svjetova. Svatko vidi svoje. Netko vidi svoje unutarnje slike, netko vidi samo *ženske*, netko samo *muške*, nekome je umrla ljubavnica, dijete... Sve su to svjetovi koji se tu događaju, odlaze, prilaze. *Netko razmišlja o svojim snovima, a netko živi čitavo vrijeme u svojim snovima.*

F *U katalogu za Vašu retrospektivnu izložbu (ljeto 1986.) najavljenu kao Paranoia View Art Goran Petercol navodi dekadnu razdiobu Vaše umjetnosti kao umjetnosti (umjetnika) paranoje, pri čemu početak četvrte (posljednje) dekade određuje akcijom Paranoia View Art, umjetnošću paranoidnog pogleda na svijet, a koja objedinjuje cjelokupnu Vašu umjetničku djelatnost. Postoji li dodirnost između Vaše umjetnosti paranoidnog pogleda na svijet i Dalijeve paranoičko-kritičke aktivnosti?*

T. Gotovac: Dalí je živio kada je egzistirala *plava* avangarda, kada su dečki divljački stvarali. Znam da je napravio jedan savršen performans svibnja '68. u Parizu kada se penjao na barikade ispred policije i vikao: "Ja sam anarhist, ja sam crveni!", a onda je dolazio ispred studenata i vikao: "Ja sam degolist!"Provocirao je i jedne i druge. Dalí je fenomenalan – iako njega obožavaju po njegovim slikama. Ali to je meni manje važno od onoga što je radio sa svojim likom, sa svojim brkovima: to pokazuje da je bio nevjerojatno pametan i nevjerojatno hrabar čovjek. Radio je bukvalno što je htio. Svjetska povijest umjetnosti više prati njegove štafelajne stvari, a *ovo* kao da su gluposti i ekscesi – a to je upravo najvrednije. Isto kao Picabia – vjerojatno je značajniji po onome što je radio u svom bonvivanskom i plejbojevskom životu nego što je ostavio artefakte, *slikice*. A moja paranoja je drugi naziv za *teoriju zavjere*, za *opću režiju*. Opća režija je vidljiva.
Protiv kiča nemam ništa ako je on izraz ljudskosti. Za mene je vrhunski kič, recimo, kineska arhitektura i sve ono što se događa s kineskom umjetnošću. *McDonald's* – naprosto je okupio i propustio kroz američki filter baš tu kinesku kičologiju. Čovjek stvarno treba imati želudac za indijski, kineski, japanski kič: sve to izgleda fino kad je servirano kapaljkom ■

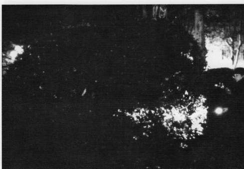
Tijelo kao vodič kroz izraz druge biti

Nan Hoover, njujorška umjetnica koja posljednjih tridesetak godina živi i radi u Amsterdamu, svoj rad na performansu predstavila je večernjim performansom *Movement in Light* (*Pokret u svjetlu*), odabirući grm u parku Zrinjevac kao topos performansa. Tijelo autorice bilo je centrirano na ruke koje drže baterijsku svjetiljku. Usporenim i minimalističkim pokretima dvadesetak minuta pomicala je svjetlost svjetiljke (simbolizacija artificijelnog oka) površinom grmlja, fantazmagorijski oblikujući niz promjena u njegovoj kompoziciji: osvijetljena i u mrak uronjena površina grma oblikovane su kao izraz sveopćeg dvojstva svjetlosne tmine i tamne svjetlosti koje koegzistiraju u istom biću. "Simbolički smisao svjetlosti nastao je promatranjem prirode" (Chevalier-Gheerbrant 1987:671). Detalj prirode (grm) transponiran je u *Drugost*, u prostor kazališnog očitovanja *Prirode* na večernjoj sceni zrinjevačkoga parka. Prostor Zrinjevca je "iščezao", a površina i oblik grma poticali su na snovito gledanje unutarnjih pejz(s)aža duše. (Svjetlosnim) propitivanjem formalne vizualne igre svjetla i sjene grm dobiva vidljivu *Drugost*: Drugost viđenja. *Prirodno* Prirode metamorfozirano je u *Umjetnost* Prirode: ekstrospekcija Prirode metamorfozirana je u introspekciju Prirode, u unutarnje tijelo Prirode. Sjena je druga Priroda bića i stvari: kazalište sjena na površini mračno-osvijetljena grmolikoga lišća postaje *kazalište sjena Dvojstva Života*. "Pomicala sam vrlo polagano svjetlo, ali je to na neki način ipak bilo dramatično. Podvojenost je nastala kad sam osvijetlila sitno lišće, koje se projiciralo na drugo lišće. Tako da ćete o tom grmlju, o tim formama, možda početi misliti na drukčiji način na koji niste dosada razmišljali."[4] ■

Nan Hoover: Pokret u svjetlu (Movement in Light)

Tijelo kao osjećaj zajedništva

Performance, "živa slika" *Community Spirit in Action* dubrovačkoga umjetnika **Slavena Tolja** kao prostor osjećaja zajedništva odabire *Peep-Show* na zagrebačkom Autobusom kolodvoru. Kupivši žetone za ulazak u kabinu po cijeni od 5 kuna za 1 minutu gledanja, publika je promatrala *peep*-zbivanje (*peep* – potajan, radoznao pogled, virenje, zavirivanje; *to have (to take) a peep* – potajno zaviriti; *peep-show* – sajamska panorama)u središnjem, kružnom prostoru gdje je svoj uobičajeni dnevno-noćni erotski (teatarski) program izvodila jedna od djevojaka *Peep-Showa*. Promatranjem (*peep*) kroz prozorčić (umjetno oko) kabine, s osjećajem da je Erotika oglašena tako da ne može biti ni zadržana ni egzorcirana, publika je postala *peeping Tom*. Pokraj Djevojke u položaju mrtvoga tijela, ispod bijelog (mrtvačkog) pokrova, ležao je Slaven Tolj. Vlastitom umjetničkom intervencijom, "upadom"u prostor (povijest) svakodnevice u kojemu Djevojka "obavlja"svoj svakodnevni posao, njezin egzistencijalni čin razodijevanja Slaven Tolj uzdiže (*ascensus*) na onteme umjetničkoga čina: postiže se *osjećaj zajedništva* između Umjetnosti i Erotičnosti Striptiza, ili između Umjetnosti i Osuđenosti na "prezrena"zanimanja,[5] ili između Umjetnosti i Smrti. *Kontekst* tumačenja naravno da je pritom bezgraničan (u Derridaovoj interpretaciji *slobodne igre značenja)*, počevši od propitivanja odnosa *mrtvoga* i *živoga* tijela. Georges Bataille u knjizi *Suze Erosove* u poglavlju *Erotizam* vezan za *svijest o smrti* navodi da osjećaj neugode vezan za seksualnu aktivnost podsjeća na osjećaj neugode vezan za smrt i mrtve (1972:149): sa sviješću o Smrti pojavio se Erotizam. Topos performansa može se promatrati kao topos obreda žrtvovanja: Ljepoti savitljivoga ženskoga tijela kontrapunktirana je Ukočenost *bijele* Smrti. Leš je prekriven bijelim (mrtvačkim) pokrovom i kao takav predočuje magijsku opasnost od prenošenja smrti (zarazna magija). Slaven Tolj prinio je vlastitu Umjetnost u tanatomorfozi kao Žrtvu egzistenciji Osuđenih. Roland Barthes u poglavlju *Striptiz* svojih *Mitologija* (1957.) ističe kako ples koji uokviruje striptiz (*to strip* – svlačiti, ogoliti koga) ne sadrži erotičke elemente:



4 "Preobrazbe tijela" – interview s Nan Hoover vodila Evelina Turković 16. listopada 1997. u: *Vijenac*, 30. X. 1997., str. 18.
5 "To je prije živa slika nego *performans*. Taj prostor je uistinu užasan, jedine zdrave su djevojke koje tamo rade. To je pokušaj da nestanem, odmaknem se od svega. (...)" "Interview: Slaven Tolj – umjetnik vidljiv Kasselu i gotovo nevidljiv u Hrvatskoj", razgovarala Slađana Bukovac u: *Godine* 2 zima 1988.

Slaven Tolj: Community Spirit in Action



ritmičko valovito gibanje tijela *istjeruje strah* od nepokretnosti, ukočenosti. Ples ne pridonosi striptizu samo atribute umjetničkoga čina: ples sačinjavaju ritualni pokreti koji zatomnjuju nagost tijela. Striptizete su odjevene u čudesnu i hladnu spokojnost koja ih čini udaljenima. Njihovo umijeće ih odijeva (*usp.* Barthes 1995: 85-86).■

Političko i oltarno tijelo

Kao mjesto svoga političkoga performansa *Hard-core* **Nenad Dančuo** odabrao je industrijsku ikonografiju Robnoga skladišta zagrebačkoga Zapadnog kolodvora. Aktivni i angažirani odnos prema stvarnosti, kako prema *Onoj* prošloj tako i prema *Ovoj* sadašnjoj, jer naposljetku (ili na *posljetku*, kako propisuje vrli novi Pravopis) povijest se *ipak (Eppur)* ponavlja, što je razočaranom galilejevsko-Engelsovom spiralom metaforizirao Krleža u eseju *Eppur si muove!* (*Plamen*, 1919, 15), Nenad Dančuo je označio odabirom "kostima"radnoga čovjeka – odijelom političkoga tijela: plavi radnički kombinezon i zaštitna kaciga. Radničkim kostimom i industrijskom ikonografijom scene remitologizirao je mit o Sizifu, "proleteru bogova" (A. Camus),[6] kojega su bogovi kaznili jalovim poslom zbog prijetnje opasnošću da bi mogao poslužiti kao exemplum kako se izvlači korist iz sumnje u autoritet bogova. *Vječno vraćanje Istog Sizifova* posla transponirao je u istovarivanje ugljena u beskonačnoj utrci s vremenom. "Sizif ne radi uzaludan posao – on bilda" (*usp.* izjava Nenada Dančua za Nacional 22. X. 1997., str. 37).[7] Početak performansa tjeskobno podsjeća na poruku ispisanu na ulaznim vratima "prosvjetiteljskog" koncentracijskog logora Auschwitz – *Arbeit macht frei:* publika je smještena u robnom skladištu u "očekivanju" promatranja "deportacije" na prinudni rad. Tada se pojavljuje teretna kompozicija natovarena ugljenom. Završni okvir performansa, kada je uz pomoć viljuškara Nenad Dančuo konstruirao odar za počinak u *miru smrti* (oltarno tijelo), može se (i ne mora) iščitati kao ironična interpretacija krilatice *iz carstva nužnosti u carstvo slobode*, kao subverzija na *sve* Političke Dresure Rada, jer – "(...) tijelo postaje korisnom snagom tek ako je u isti mah proizvodno tijelo i podčinjeno tijelo" (Foucault 1994:25). Radionice javnosti uvijek se grade na ideologiji beskrajne žrtve rada. "Lice koje se pati u neposrednoj blizini kamena već je i samo kamen!" (Camus 1989:130)■

Korektivno tijelo

Performans *Pomrčina* dubrovačkoga umjetnika **Božidara Jurjevića** s početkom u 12 sati nastojao je antologijsko djelo Prizemljeno sunce **Ivana Kožarića**, postavljeno na uglu Bogovićeve i Petričeve ulice, odvući na njegovo staro mjesto.[8] Pomrčina kao kozmički poremećaj koji najavljuje dramatičan događaj smrti nebeskoga tijela označuje da mu se ishodište nalazi u mikrokozmičkom poremećaju: umjetnik je nastojao ispraviti, korigirati (korektivni umjetnički imperativ kao primjer *"intermedije"* urbane o umjetničkom djelu) nepravdu nanijetu umjetničkom djelu i vratiti ga na mjesto gdje je ozbiljio svoje prvotno i stoga autohtono značenje (strujanje energetskog fluida *Prizemljenog sunca*). Zlatnu Kožarićevu kugličnu *formu-metaforu* vezao je za sebe (korektivno tijelo) elastičnim konopcem i snažnim zaletima nastojao je pomaknuti. Kozmički red uspostavlja se obnovom zemaljskog reda.■



Božidar Jurjević: Pomrčina



Nenad Dančuo: Hard-core

6 "To je jedan sizifovski mit, priča o Adolfu Heinekeu, istočnonjemačkom socrealističkom heroju rada. Sudbina onih koji su vukli kamenje za faraonske piramide u Egiptu i onih koji danas probijaju tunel kroz Velebit jako je slična. Da stvar bude gora, svaka politička hijerarhija koristi upravo njih kao temelj, i njima je posvećena cijela orkestracija. (...)" (Izjava Nenada Dančua za *Nacional* 22. X. 1997., str. 37)

7 "'Sizif ne radi uzaludan posao – on bilda', ovom je duhovitom opaskom zagrebački performans umjetnik Nenad Dančuo doslovce razrušio cijelu teoriju koju je prethodnih pola sata gradio u svom posljednjem djelu, performansu "Hard-core", (...)." (Marko Ćustić u: *Nacional* 22. X. 1997., str. 28)

Alina Anka Kowalska: Magična težina života (Magic Weight of Life)

Tijelo magične težine života

Sjedinjujući dva stereotipa "ideologije muškog pogleda" na Ženu – stereotipa majke i stereotipa modeliranja ženske uloge u vizualnoj masmedijskoj projekciji (prisjetimo se kontradiktorna Weiningerova zahtjeva emancipacije žene koje je moguće jedino ako se podčini *moralnoj ideji, ideji čovječanstva,* i isticanja Alogičnosti i Amoralnosti Žene koju svodi na dva stereotipa: *žena je ili majka ili bludnica*)[9] varšavska umjetnica **Alina Anka Kowalska** performans *Magična težina života (Magic Weight of Life)* predočuje kao dvadesetminutnu životnu priču (life story s odsustvom *love story*) o povijesti svakodnevice "obične" Žene (majka s dječjim kolicima+kućanica s lončanicama cvijeća). Uvodni okvir performansa čini umjetničin ulazak u izložbeni prostor *GALERIJE GRADSKE* prekrivenu kamenjem: O(o)na *gura* (u doslovnom značenju) dječja kolica preko hrpe kamenja koja *škripe* i *cvile* (simbolizacija dječjega plača) i po nekoliko minuta na istom kamenu *ispisujući* golgotsku (Golgota – golgatha: kaldejski – stratište; aramejski – lubanja) težinu majčinstva. Njezina odjeća "anatomskom sudbinom" Žene *ne opire* se nametnutoj slici Ženice (usp. F. Nietzsche: *Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga* – "O starim i mladim ženicama": *I ovako reče stara ženica: "Ideš li k ženama? Ne zaboravi bič!"*): duge svečane rukavice, mini-haljina s razotkrivenim ramenima i dubokim dekolteom. Jer: anatomija je sudbina. Završni okvir performansa predočen je iscrtanom *spiralom* (simbolom apstrakcije) ostvarenu zelenim pigmentom (simbolom nade).[10] Svojom simbolizacijom spirala negira diskurz "muške istine" koji Ženi dodjeljuje ulogu *Velike Rađalice* i *Bezimene Kućanice*,[11] diskurz koji je obilježen ontologemima *Family, Love, Moral Obligation* (Moral+Obligation), *Gladness, Hard Work*. Ipak, osjećaj majčinstva i biljna ekonomija (od arhaične skupljačice plodova do suvremene kućanice s lončanicama cvijeća) transponira (tanatotički) teret života u magičnu težinu života.■

Tijelo invaliditeta umjetnosti

I dok je Alina Anka Kowalska gurala dječja kolica na kamenju golgotskoga majčinstva, sarajevski umjetnik **Nebojša Šerić-Šoba** u performansu *Javno tijelo* na Cvjetnom trgu i okolnim ulicama u "odijelu političara"gurao je gipsani ženski torzo (Venera) u invalidskim kolicima: "(...) umjetnost (je) invalid kojega guraju iz pozadine. Ovaj je torzo u stvari moj autoportet, i mene treba gurati, i ja se nakon svega osjećam kao invalid. (...) Umjetnost je uvijek ispolitizirana. I teme kojima se ja bavim vezane su za politiku, ako ništa drugo, odjeven sam poput političara" (izjava za Nacional 22. X. 1997., str. 37). Umjetnost je "invalid" (lat. *invalidus* – nejak, nemoćan, slab), torzo (1. trup bez udova; 2. nedovršeno ili oštećeno, neodržano umjetničko djelo)[12] u invalidskim kolicima: obezglavljeni trup bez ruku koje očituju simbolizaciju stvaranja, pružene pomoći i zaštite, i bez nogu, simbola "društvene povezanosti" (Chevalier – Gheerbrant 1987:433). U trenutku kada političko tijelo preuzima skrb nad Umjetnošću, njezini Ontemi postaju preskriptivni.■

Nebojša Šerić-Šoba: Javno tijelo

Nezaraženo tijelo koje ukida ratio

U MM centru Studentskoga centra **Sanja Fališevac** u "ulozi" slijepoga i gluhoga tijela, a kao mono-"govornik" govora in absentia, izvela je performans *K1* **Zlatka Kopljara** koji problematizira odnos komunikacije i osjećajnosti u umjetnosti i životu. Tekst performansa interpretirala je publici znakovima kojima se sporazumijevaju gluhonijema tijela tako da je tekst publici /većini/ ostao nepoznanicom. Pročitat će ga u katalogu oni koji znaju Brailleovo pismo. *"K znači konstrukcija*. Radni podnaslov je govor. *K1* da bi drugi bio *K2*, zatim *K3*. *Gluho-slijepa* djevojka je gestama, govorom gluhih "rekla"jedan tekst koji sam napisao, a koji govori o ljubavi i percepciji. Dolaženje do toga da se taj tekst pročita i način kako doći do toga da se tekst pročita, *u tom otkrivanju jest sam sadržaj teksta*. Katalog je napravljen u Brailleovu pismu. Dakle, potrebno je otići osobi koja je slijepa i zamoliti je da nam to pročita. Stavljamo se u poziciju da tražimo pomoć od onoga za koga smo sigurni da sam pomoć treba. Formalno-strukturalno gledajući, ovdje se dokida svaka mogućnost da se razmišlja – ostaje samo osjećaj. To je najbitnije. Tekst sam po sebi opisuje cijelu tu problematiku. Dakle, treba čitati tekst." Djevojka ima medicinske rukavice "zato što ona zna što govori. I ona je čista. Drugi ne znaju, ali mogu saznati. Ona se tim rukavicama odjeljuje i ograđuje od onih koji ne znaju. Ona nije zaražena. Postoji mogućnost da drugi jesu. Ona je u tom prostoru čista" (autorova interpretacija *značenja* performansa/ razgovor sa Zlatkom Kopljarom). "Ova smiješno-teatralna i patetična situacija samo je stvar nužde u koju ste uvučeni. (...) sigurno je da izrečeno neće pomoći, da neće promijeniti ništa. Sigurno je samo to da će nas podsjetiti na ono što znamo. Način kojim to govorim oslobađa i mene i vas trenutno neposredne odgovornosti. (...) Odgovornost dolazi kasnije. Zato sve izgleda kao prevara i bilo koja mogućnost racionalne komunikacije dokinuta je a time i naš *ego*, odnos-

8 usp. fotografiju 37. – intervencija na Trgu maršala Tita u Zagrebu nakon devastacije *Prizemljenog sunca* 1971. u: *Denegri* 1985.
9 usp. Weininger 1986. poglavlje XIV. *Žena i Čovječanstvo*
10 Ivica Županː "Magična težina života". *Slobodna Dalmacija* 22. X. 1997., str. 32.
11 usp. Globus 27. II. 1998., str. 62-65. intervju sa Sanjom Sarnavkom, feministikinjom iz Grupe za ženska ljudska prava – B.a.B.e., i dr. Biljanom Kašić, politologinjom (piše Ines Sabalić)
12 usp. Bratoljub Klaić: *Rječnik stranih riječi*. Tuđice i posuđenice. Zagreb, Nakladni zavod MH, 1985.

no mogućnost da odmah sudimo. Namjerno ometanje bilo kakve komunikacije činim stoga što očekujem da osjećate tijelom, očima, kožom, stopalima, dlanovima. Hoću da osjetite, da se upitate što se uopće dogodilo, što je rečeno. Odgovor ćete naći sami kada dođete nekome za koga ste uvijek mislili da samo treba pomoć i shvatite da vam baš taj i jedino on može pomoći" (*ulomci iz teksta kataloga za performans K1*).[13] ■

Zlatko Kopljar: K1

Zrelo vs. pokorno-pokoreno tijelo (uspravno vs. povijeno tijelo)

Razgovor s **Vlastom Delimar** prigodom njezina performansa *Zrela žena* (18. X. 1997., dvorana Janje)

F *Vaš performans Zrela žena kreće se u rasponu od potpune nagosti, pritom imate samo duge bijele rukavice i crne salonke, do odjevenosti u klasični ružičasti ženski komplet. Istovremeno s vašim odijevanjem14 na platnu su projicirani dijapozitivi Vas kao Žene s feredžom koja leži na podu, a izražajnost njezina tijela kreće se od odjevenosti (zatvorenosti tijela u muslimanskoj "anatomskoj sudbini" ženskoga tijela) do razotkrivanja spolovila. Performance se odvija na dvije razine: odijevanje kao montaža izvanjskih naslaga i unutarnja demontaža razodijevanja koja je prikazana na dijapozitivima.*

V. Delimar: To je čisto jedan poetičan čin. Strahovito mi je važno da moj rad ima mnogo poetičnosti i romantike. Jako sam zadovoljna (sad mogu reći i nakon toliko godina i kao *zrela žena*) sa sobom koliko sam uspjela (i kao mlada) izgraditi u sebi mnogo slobode, da mogu pokazati svoje tijelo – izabrati svoje tijelo, da radim sa svojim tijelom. Kad sam bila mlada, ta je sloboda možda bila u nekim manjim razmjerima izražena, i onda je ta sloboda sve više i više rasla. Jako je bitno da čovjek može izgraditi u sebi tu slobodu, da se može slobodno izraziti, da se može osloboditi roditelja, države, crkve, institucija, muža, rodbine, osloboditi se svih stega koje nas koče i izražavati se slobodno i onako kako to zaista želimo. To mi je bilo jako važno. Mislim da mogu nakon osamnaest godina, koliko radim, biti jako zadovoljna s tom slobodom koju sam izgradila u sebi.
Sloboda mi daje hrabrost i energiju.
Otkriti svoje tijelo drugima zapravo je uvijek podrazumijevalo javno tijelo, a to znači davanje. Zar ima plemenitijeg čina nego kada sebe dajemo drugima? Zar Krist ne daruje svoje tijelo drugima? Na slajdovima *sebe sam odjenula* kao ženu iz istočnjačke, muslimanske kulture gdje je žena potpuno pokrivena, sakrivena, a uzela sam jednu usporedbu Erike Jong, koja mi se jako svidjela, a kojom ističe da se žena Zapada sakriva iza svoje šminke. To je jedna naša zapadnjačka feredža, za razliku od istočnjačke žene koja se pokriva feredžama doslovno – pokriva glavu, cijelo lice, tijelo. To su te dvije komparacije, to mi se strašno svidjelo, što je zaista i istinito. Zato sam uzela tu ženu – sebe sam potpuno pokrila, za razliku od *one druge – sebe* koja je nastupala na pozornici koja je bila naga i koja se odijevala.
Htjela sam pokazati da ta žena koja je pokrivena može biti i otkrivena. I ona ima svoje tijelo koje je u jednom trenutku otkriveno. To tijelo nije uvijek zakrabuljeno, sakriveno, nego je isto razodjeveno. Bila sam u nedoumici da li da to tijelo potpuno razotkrijem ili da ga ostavim tako kao što je prikazano poslednjim slajdom. To je bio samo trenutak odluke. Nisam ga u potpunosti razotkrila – nego samo do polovice – tako da se vidi da je riječ o ženi. Mogla sam biti zakrabuljena da to nisam *Ja*, da je to možda muškarac. Ipak sam željela pokazati da se radi o ženi koja može biti razodjevena.

Delimar: Ni muškarcima nije lako. Odmalena su odgajani da žena mora biti podređena. Same žene odgajaju "nove Muškarce"; protiv njih bi se trebalo boriti

F *Odijevanje (metamorfoza) kreće se od Vašega u ružičasto obojenoga tijela do ružičastoga elegantnog građanskog kostima. U Desimbolizaciji (1980.) na poprsju imali ste iscrtani simbol za ženski spol ružičastom bojom, i u "živoj skulpturi" Draga Vlasta (1985.), koja predočuje žrtvu silovane žene, a koja je vjerojatno i ubijena, odjeveni ste u ružičastu haljinu.15*

V. Delimar: Tijelo mi je bilo u roza boji. To je nastavak svega toga. Roza boja, u vrednovanju kroz simbole, predstavlja žensku boju, a plava je muška. To je samo jedan likovni trenutak. Znači likovni, simbolički i jedna poetična nota tijela koje je obojeno u roza. To je trebao biti moj romantičarski, poetički i seksualni pristup.

F *Nakon odijevanja "preobražena"Žena sjedi s umjetnim falusom u ruci. Što znači zrelost Žene, Žene koja očekuje fotografiranje u ružičastom građanskom kostimu i u zlatnim cipelama?16*

V. Delimar: Nikada ne idem za tim da je žena sama sebi dovoljna. Žena koja sjedi "preobražena" s falusom u ruci pokazuje svoju zrelost.[17] Toliko imam slobode u sebi da mogu biti spremna na uzajamnost. Ne moram se boriti za svoju samostalnost. Potrebna nam je uzajamnost. Borim se za poštivanje različitosti. Živjeti s muškarcima, uzajamno se poštivati, a *ne se boriti* da će *Ja* biti potpuno samostalno. To mnoge feministkinje nikako ne mogu shvatiti. Mnogo žena krivo je za svoj položaj. Nije problem samo u muškarcima. Uzela sam falus kao simbol života i muškarca, i ženu – sebe kao drugi izvor života. Moć je izjednačena. Ne postoji ni slabiji ni jači. To uopće ne priznajem. Dato nam je da živimo zajedno. To treba pri-

13 Na transliteraciji teksta (pisanoga u Brailleovu pismu) kataloga zahvaljujem gospodinu Vinku Zrinščaku.
14 U *opisu (pisanom predlošku)* performansa Vlasta Delimar je napisala: "Žena se giba u jednoličnom primitivnom ritmu lijevo-desno, najprije povinutog tijela, sklopljenih ruku na prsima, a zatim raširenih ruku uspravljenog tijela. (...) Gibanje kao oblik postojanosti i prolaznosti nadopunjuje se poniznošću (povijenost tijela) te posjedovanjem dostojanstva (uspravno tijelo)."
"Kao što je razodijevanje značilo oslobađanje i davanje sebe, tako pokrivanje nagovješćuje povlačenje u sebe ali ne u smislu introvertiranosti, već kao iskazivanje mudrosti koja je doživjela određeni stupanj zrelosti.
Vrijeme emancipacije možda je završeno, pa će pokrivanje biti jedan vid preobrazbe." (ulomak iz opisa performansa)
15 usp. Franulić 1996:4, str. 78-80.
16 Pri odijevanju Vlaste Delimar "asistirao"je glumac Edvin Liverić.
17 "Žena koja sjedi "preobražena" s falusom u ruci čekajući fotografiranje pokazuje svoju "zrelost" žene, spremnost na uzajamnost, poštivanje različitosti. Moć je izjednačena. Falus kao (jedan) izvor života + žena kao (drugi) izvor života." (ulomak iz *opisa* performansa)
18 usp. Vlado Martek: "Za Vlastu Delimar". *Život umjetnosti* 1991: 48-49, str. 76-79.
19 usp. Martek 1997:69.
"Političari, ubijajte se!"
"Jednom, 1985. godine napisao sam tekst i parolu: JEDITE MESO – umjetnici, da biste mogli mrziti državu.
Sad evo pomaka – nastavka iz nužde postkomunizma nekog. Obraćam se okrutno doslovce – svim, baš svim političarima.
Ubijajte se kao članovi neke sekte, da ne osjetite breme relativnosti i cilja, ubijajte se jedni za drugima, pri punoj svijesti prelazeći Stix. (...)"

hvatiti. Ni muškarcima nije lako. Odmalena su odgajani da žena mora biti podređena. Same Žene odgajaju "nove Muškarce"; protiv njih bi se trebalo boriti.

(Vaš suprug) Vlado Martek napisao je za Vas da osjećate "sudbinu Fride Kahlo i artističke izvedbe Christiana Boltanskog".[18]

V. Delimar: Fridu Kahlo ubrajam među nekoliko umjetnik/c/a koji su mi jako dragi i bliski. Čovjek u životu ima neke, ja za sebe ne bih rekla uzore, nego naprosto nađete neke sličnosti s nekima. To ne moraju biti umjetnici. S njom sam se prilično poistovjetila. Prilično kasno sam saznala za nju. Već sam duboko, duboko radila, i kad sam saznala za nju, oduševila sam se jer sam vidjela da radim slično kao Ona. Znači – upotreba sebe, svoga lica, lika svoga tijela, jedna ogromna obuzetost sobom i svojim tijelom. Uz nju mogu spomenuti još neke umjetnice koje su isto tako bliske mom radu, primjerice Meret Oppenheim, iz svijeta književnosti – Marina Cvetajeva. Znači, to su neki slični senzibiliteti. Neke radove upravo sam posvetila tim ženama. Što se tiče Fride Kahlo – to je jedan egzistencijalan trenutak koji je ona maksimalno iscrpila, sa svim onim sudbinama i nedaćama koje je imala u svom osobnom životu. Podjednako iz te svoje egzistencije izvlačim sve ono što me okružuje, s čim sam svaki dan zaokupljena, i onda sve to čovjek prenosi, pretače u *To* likovno. A Boltanski? On isto. Isto je zaokupljen egzistencijalnim, sa Smrću koja je u svima nama prisutna.

Vidite li svoje performans (kao one-woman-art) na Eurokazu?

V. Delimar: Pogotovo ove godine prijedlog organizatorima Eurokaza nije se svidio: projekt *Šetnja kao Lady Godiva*, legende iz 13. stoljeća, gdje je žena projahala kroz grad gola, uvijena jedino u svoje duge kose, jer je to bio uvjet koji joj je postavio njezin muž, grof Leofric od Chestera, da građane Countryja oslobodi od novčane kazne koju im je nametnuo. Ideja je bila da projašem gradom na konju gola kako bih ukazala ljudima i "spasila" ih od kulturne katastrofe koja nam se već godinama događa. To je osnovna ideja. Ljudima ukazati da nam prijeti, da već jesmo u kulturnoj katastrofi koju bi trebalo zaustaviti. Ova država ne razmišlja u tom smjeru. Eurokaz nije jedini koji me odbio, odbila me i Galerija suvremene umjetnosti, i još neke institucije. Nitko se nije usudio da to ozbiljimo. Ljudima bi se davali leci da se zna o čemu se radi. Mislim da je naša kultura u velikoj krizi. Svjesna sam da time neću učiniti ništa. Čovjek mora imati pokušaje. Optimizam mora postojati. To pokušavam tri godine. Riječ je o provokaciji s plemenitim ciljem, ne provokaciji radi provokacije. Država radi protiv kulture. U ovoj državi kultura je na zadnjem mjestu. Svaki pametan čovjek je protiv države.[19]

Hijeroanarhijsko tijelo

Izgledam onako kako se osjećam. Duh vremena utjelovio se u našem tijelu. Psihosomatika duha vremena (*usp.* Sloterdijk 1992:145) razotkriva tijelo modernog (urbanog) "primitivizma"(urbana plemena u betonskim pustinjama) – obrijane lubanje prizivaju dodirnost s čistoćom nebeske kugle (nebeska lubanja), pojavnost tetoviranja (tatauiranja), *piercing, scarification,* kauterizacija, implantacija – kao cinizam i kinizam tijela. Svako je tijelo u povijesti također događaj u povijesti tijela (*usp.* Blacking 1977:4).

I dok je La Mettrie (1709.-1751.) u djelu *Čovjek-stroj* čovjeka kojega će Desmond Morris atribuirati *The Naked Ape,* 1967.) definirao u okviru mehanicističkog materijalizma kao životinju ili stroj koji gmiže uspravno, guru suvremenog performansa Stelarc na predavanju *Psycho/Cyber: Odsutna, zastarjela & napadnuta tijela* (Eurokaz, 1996.) nedostatke tijela direktno kompenzira tehnologijom (*prosvjetiteljstvo* Interneta).

Svega nekoliko mjeseci nakon teatarskih oblika *Javnoga tijela,* u Zagrebu će se održati teatrabilne forme političkoga tijela Hrvatske u javnim prosvjedima koje je samo (?) željelo izreći svoje pravo na vlastitu Istinu, Istinu Života i Istinu Trpećega Tijela (*usp.* "Globusov" izvještaj o stanju nacije 27. II. 1998., str. 22-23,25).

Oni su prekoračili granicu straha. Izgledaju onako kako se osjećaju i govore ono što osjećaju. Prosvjed kao način zgotovljavanja povijesti? Očekuje li se pokornost pokorno-pokorenih tijela ili povijesni proboj hijeroanarhijskih tijela?

"(...) tijelo je također izravno uronjeno u političko okružje; odnosi moći imaju na njega neposredno djelovanje; prožimaju ga, obilježavaju, uspravljaju, podvrgavaju mučenju, primoravaju na razne poslove, prisiljavaju na ceremonije, zahtijevaju od njega neke znakove."
Michel Foucault, *Nadzor i kazna: rađanje zatvora* ■


Vlasta Delimar: Zrela žena

Navedena literatura

Barthes, Roland. 1995 (1957). *Mythologies.* Selected and translated from the French by Annette Lavers. New York: HILL and WANG ("Striptease", pp. 84-87).

Bataille, Georges. 1972 (1957., 1964.) *Erotizam. Suze Erosove.* Beograd: Biblioteka Zodijak.

Blacking, John (ed.). 1977. *The Anthropology of the Body.* London: Academic Press ("Towards an Anthropology of the Body", pp. 1-28).

Camus, Albert. 1989 (1942). *Mit o Sizifu: ogled o apsurdu.* Sarajevo: Veselin Masleša.

Chevalier, J. – Gheerbrant, A. 1987. *Rječnik simbola:* mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Zagreb: Nakladni zavod MH.

Denegri, Ješa. 1985. *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2.* Split: Logos.

Féral, Josette. 1996. "Performans i teatralnost: demistificirani subjekt". *Zor* 1:207-216.

Foucault, Michel. 1994 (1975). *Nadzor i kazna: rađanje zatvora.* Zagreb: Informator: Fakultet političkih znanosti.

Franulić, Markita. 1997. "Svakodnevno razmišljajte o sebi". Frakcija 4:78-80.

Goldberg, RoseLee. 1988. *Performance Art From Futurism to the Present.* New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers (Chapter seven: *The Art of Ideas and Media Generation 1968 to 1986*).

Martek, Vlado. 1997. *Akcije pisanja: bol u tekstu: 1977-1996.* Zagreb: Naklada MD.

Sloterdijk, Peter. 1992 (1983). *Kritika ciničkoga uma.* Zagreb: Globus.

Weininger, Otto. 1986 (1903). *Pol i karakter.* Beograd: Književne novine.

Suzana Marjanić teoretičarka je iz Zagreba.

S. Marjanić: Metaphor of the Public

The week of performances in Zagreb that took place from 14th to 18th of October, 1997 under the title "Public Body" exposed the body of the performer as a metaphor of the concept of public. The participants were distinguished foreign and local performance artists: T. Gotovac, S. Tolj, N. Hoover, N. Dančuo, B. Jurjević. A.-A. Kovalska, N. Šerić - Šoba, Z. Kopljar and V. Delimar. Presentation of the body, its appearance and preoccupation with certain content, represents at the same time the spiritual body of the artist, the projection of his feelings and the embodiment of the modern time.

$El_1Ec_2Tra_3$

predstava s tajnom

piše: **Gordana Vnuk**

Brezovčeva "El1Ec2Tra3" premijerno je izvedena u okviru Festivala kazališta na velškom jeziku koji se održavao tijekom studenog 1997. u Chapter Arts Centre u Cardiffu. Kritičar glavnih velških novina **David Adams** proglasio je "$El_1Ec_2Tra_3$" vrhuncem sezone, kazališnim događajem koji se ne zaboravlja. Kazališna grupa Dalier Sylw koja je, uz Chapter, koproducent projekta, pripremila je nekoliko zadanosti s kojima se Brezovec morao suočiti. Tema i polazište bili su unaprijed određeni jer je predstava dio velikog projekta "Orestija" čija bi kulminacija trebala biti 2000. godine. Brezovec se unutar orestijalnog kompleksa odlučio za Elektru koja, kao i Edip, destilira osnovnu tragedijsku česticu, tzv. tragem, na kojem počiva europska drama: ubojstvo majke da bi se osvetio otac. Zadan je bio i glumački postav: sedam glumica od kojih su neke vrhunske zvijezde velškog kazališta i kojima je Brezovec pridružio jednog glumca, Engleza.

Na razini tekstualnih strategija Brezovec se poslužio **Sofoklovom** "Elektrom" i dramom **Eugenea O'Neilla** "Elektri pristaje crnina". "Elektra" je tragedija o osveti. Elektra, kći Agamemnona i Klitemnestre, sestra Oresta i Hrizotemide, oplakuje smrt oca kojeg je ubila njena majka uz pomoć ljubavnika Egista. Jedini koji može osvetiti Agamemnonovu smrt je Orest. Njega je kao dijete Elektra prokrijumčarila u drugu zemlju kako bi ga zaštitila od majke. Kada je došlo vrijeme za osvetu, Orest, da bi zavarao ubojice, šalje na dvor Tutora s lažnim vijestima o svojoj smrti. Elektra, koja ne zna istinu, oplakuje bratovu smrt, međutim, nakon susreta i scene prepoznavanja na očevu grobu Orest kreće u akciju. Ubija Klitemnestru i Egista ispunjavajući tako svoju dužnost i naredbu bogova.

"Elektri pristaje crnina" je opsežna drama u tri dijela u kojoj O'Neill preuđuje lica i teme iz grčke tragedije smještajući ih u Novu Englesku u period nakon završetka građanskog rata. Drama govori o povratku ratnika, generala Ezre Mannona (Agamemnon), kojeg otruje žena Christine (Klitemnestra). Osvećuju ga djeca, Orin (Orest) i Lavinia (Elektra). Orin se na kraju ubija a Lavinia se povlači u kuću kao fatalistička sjena porodične kobi.

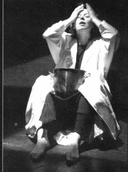
Obje drame koje se bave pitanjem pravednosti osvete, radikalno skraćene (predstava ne traje više od sat vremena), Brezovec postavlja u *iste* elementarne scenske rasporede oslonivši se na gavelijansku ideju tlorisa i pomalo na brechtijanski "ideološki mizanscen". To znači da se grčka tragedija kao i građanska melodrama razigravaju na isti način, sa istim "scenskim prometom", odnosno, u istom glumačkom kretanju i križanju. Dva potpuno različita svijeta, jedan s kojim počinje tragičko osjećanje europskog čovjeka, i drugi koji obilježava završetak tragedijskog iskustva, ovdje se savršeno preklapaju postupkom shizoanalize koji nas uvjerava da je moguće ujediniti arhaičnu statiku i modernu shizofreniju u jednoj osobi.

Etička čistoća motiva i strogost grčke "Elektre" u O'Neillovoj građanskoj drami se pretvara u patologiju, jer kako inače danas, psihološkim rječnikom, objasniti tu količinu ljubavi, mržnje i krvi, incesta i promiskuiteta. "Elektri pristaje crnina" nagomilava suviške svega, ona je jasni dramski konstrukt (poput **Wedekindove** "Lulu") u kojem svatko spava sa svakim, u kojoj je majka istovremeno zaljubljena u svog muža i sina, a ima i ljubavnika koji nalikuje i na sina i na oca. Ta agresija suviška stalno nas upozorava da je teatar realitet *sui generis*, i da njime vladaju neki drugi zakoni, a u takvom tipu teatra Brezovec se osjeća kao kod kuće.

Po svojoj strukturi predstava je kemijska formula od tri dijela na što ukazuje sam naslov. Započinje beckettovskim uvodom u kojem ostarjela Elektra glasom svakodnevne tužaljke zaziva dolazak Oresta. Svojim monologom ona uspravlja tri motiva koja se spominju u tekstu (zraka svjetla, drvo, ptica) kao osnovne elemente – predmete koji se provlače kroz cijelu predstavu i čija će se značenja mijenjati ovisno o kontekstu u kojem se pojavljuju. Kao drugi dio predstave igra se O'Neillova "Elektri pristaje crnina", dok je treći dio Sofoklova "Elektra". Glumci često mijenjaju uloge i pozicije unutar drama (umnožavanje likova, širenje referencijalnih polja, preispitivanje uloge kora). Kao što se uvodnim monologom odgađa tragedija (Orest nikako da dođe), tako će se i u ostalim dijelovima različitim režijskim i dramaturškim postupcima odgađati uspostava likova kao tragičkih junaka. Jedan od njih je i scenografsko okruženje: vrhunci dramskog konflikta, kako bi se osigurala gotovo beckettovska zapalost, bit će smješteni u kuhinju; stara peć, lonci, rezanci (dalijevske pijavice što sišu svjetlo), postat će osnovni rekviziti kojima se junaci služe u trenucima najjačih strasti.

Moderna dramska literatura često je crpila motive





iz klasične grčke tragedije pokušavajući učvrstiti paralele u suvremenom svijetu. U tom smislu ova *discordia consors* ne donosi novine. Brezovec, međutim, ne počinje sa Sofoklom da bi pokazao kako se Grci prelamaju kod O'Neilla, već obrnuto: predstava počinje s O'Neillom kako bi se propitalo koliko O'Neilla ima kod Sofokla, odnosno, da li se Sofoklo može pojaviti kao izvedenica O'Neilla. Riječ je o radikalnom dramaturškom postupku koji obrće uzrok i posljedicu poput **Borgesovog** Pierrea Menarda koji piše istovjetnog Don Quijotea na tragovima **Cervantesovog** iskustva. Borgesovska optika tvrdi da se radi o različitim djelima koja, iako imaju potpuno isti tekst imaju različite pisce, motrišta i polazišta, pa čitanja ne mogu biti ista: Sofoklo se čini modernijim od O'Neilla.

Postupak kojim se Brezovec služi je mehanički. Tehnička radnja polaganja jednog teksta na drugi u istom mizanscenu izaziva ne samo neočekivane podudarnosti koje bacaju novo svjetlo na svaku od drama već i mnoštvo bizarnih situacija i nelogičnosti koje, da bi se scenski riješile, moraju trpjeti određene dramaturške i režijske pritiske. (Peć na sceni koja daje potrebnu radnu temperaturu u ovoj beskonačnoj matrici osvete, metafora je ovih pritisaka.) Navest ćemo nekoliko primjera: po dramaturškom protokolu, na mjestu scene u kojoj kod O'Neilla Christine otruje muža, kod Sofokla dolazi Tutor s vijestima o Orestovoj smrti (kao što smo već rekli, obje scene mehaničkim su se postupkom, upravo na tom mjestu, u tom mizanscenu, preklopile, odnosno, mizanscenski su jednake). Budući da smo počeli s O'Neillom, osnovnu strukturu je dala građanska drama i Sofoklo se mora tome prilagoditi. Ako je tamo umro otac, ovdje mora umrijeti Tutor. Predstava postavlja Tutora u poziciju oca, odnosno, Tutor se pojavljuje kao figura Agamemnona. Kako bi se zadržala matrica u trenutku kad Klitemnestra čuje od Tutora da je Orest mrtav, ona ga ubija na isti način kako Christine ubija Ezru Mannona. Ali, ovakvo mizanscensko rješenje je homonimija; ono nam donosi novo polje ambivalentnih psiholoških informacija. Klitemnestra mrzi Oresta (jer zna da dolazi kako bi je ubio) i po prirodi stvari trebala bi se veseliti vijesti o njegovoj smrti. Međutim, ubijajući Tutora kao donosioca dobrih vijesti ona istovremeno razotkriva očaj kojemu je porijeklo u majčinskoj ljubavi. Klitemnestra se tim postupkom uspostavlja kao lik rasutih postupaka kojemu tek mitologem uspijeva održati na okupu sve njegove proturječnosti.

Sličnim postupkom, sporedan lik, Elektrina sestra Hrizotermida, postaje jedno od važnih presjecišta drame. Hrizotermida se, na primjer, uopće ne pojavljuje u Eshilovoj "Orestiji" a kod Sofokla je svedena na nekoliko replika. U već spomenutom postupku polaganja jednog teksta na drugi, paralelna scena incestuoznom odnosu Christine i Orina (O'Neill) je scena u kojoj Hrizotermida javlja Elektri o susretu s Orestom na očevu grobu. Christine i Orin daju opravdanje za incestuozni odnos Orest-Hrizotermida (na tom se mjestu Hrizotermida pojavljuje u ulozi Christine ali i prisvaja kapacitete Elektre). Mogućnost incesta Orest-Elektra svojim je analizama naglasio **Jan Kott:** u Elektrinoj molbi Orestu "sijeci dva puta" (riješi nas ubojice ali i prokletstva krvnog srodstva) vidi moguće naznake za tezu po kojoj Orest ubija iz želje za sestrom. Brezovčevo forsiranje smisla

Brezovčeva "$El_1Ec_2Tra_3$" premijerno je izvedena u okviru Festivala kazališta na velškom jeziku koji se održavao tijekom studenog 1997. u Chapter Arts Centre u Cardiffu. Kritičar glavnih velških novina David Adams proglasio je "$El_1Ec_2Tru_3$" vrhuncem sezone



nalaže da se scena kod O'Neilla u kojoj Orin napastuje Christine, kod Sofokla očitava kao Orestovo napastovanje žene koja se u tom trenutku pojavljuje na mjestu Christine, a to je Hrizotermida. Orest, osvetnik, koji je stigao na dvor po zadatku, pokazuje se ovdje kao silovatelj, u najbolju ruku kao čovjek mračnih poriva i nejasnih smjerova, što je na prvi pogled nespojivo sa njegovom ulogom u Sofoklovoj drami. Obeščašćenjem Oresta, odnosno, odbijanjem da ga se uspostavi kao tragičnog junaka, još se jednom odgodila tragedija.

Na ovako kompleksnu dramaturšku strukturu Brezovec polaže ritmički učinkovitu glazbu **Aarva Parta**, suvremenog estonskog kompozitora, koja građanskoj drami daje ritualnu dimenziju a arhaičkom tragizmu kršćansku melodramatiku. 27-minutni "Miserere" na riječi biblijskog psalma (čiji se prijevod s latinskog pojavljuje na ekranima televizora) govori o poniznosti grešnika i organizira ritmičnost provedbe Sofoklovog teksta. Tragički ritam radnje zaskočen je neupotrebljivom samorefleksijom o zločinu koji se istovremeno vrši. I prije nego se zločin dogodio već postoji svijest o njegovim trpnim posljedicma, međutim, to saznanje ne odgađa izvršenje.

Tako se polje značenja predstave "$El_1Ec_2Tra_3$" širi sve do današnjih dana, do pitanja gdje se danas mogu povući paralele o smislu i posljedicama osvete. Kod O'Neilla majka (Christine) sama se ubija; Sofoklova Klitemnestra, dakle, mora učiniti isto. Predstava svojim tragedijskim prerezima suvremenosti završava projekcijom fotografije Radovana Karadžića kojemu se, kako bi se održala matrica predstave, predlaže Klitemnestrin zaključak. "$El_1Ec_2Tra_3$" je predstava o osveti kao lancu koji je nemoguće prekinuti ukoliko ga zločinac ne prekine sam. Ostaje tako pitanje: možemo li, mi današnji, podnijeti Karadžićevo samoubojstvo?

Dramaturški gledano, sve je opravdano isključivo tekstom. Brezovčeva formula "invita Minerva" ne uzima ništa iz ponude redateljske imaginacije; sve je rad objektivnog materijala (der Einfall), protiv slike, a u potrazi za mehanizmom koji proizvodi sliku. Smisao kao da organizira neka moćna struktura koja je iznad pojedinačnih drama. Iako predstava dotiče problem aktancijalnih modela, njen se mehanizam smješta u kompleksnijem međuprostoru te ukazuje na proces kojim jezik priziva udare smisla. Jezik "$El_1Ec_2Tra_3$" permutira tri elementa koji raspoređuju bazični mizanscen (osnovni trokut: El (otac) – Ec (majka) – Tra (kćer/sin). Promjena u jednom spoju, poput kemijske reakcije, povlači nužno promjene u drugom, trećem i tako unedogled. Kod O'Neilla, na primjer, jedini način da se izbjegne porodično prokletstvo jest da se pojavi treća osoba koja je izvan porodičnog odnosa. Međutim, stupanjem treće osobe na scenu (Brant, Hazel, Peter) dolazi do nesreće. Tri je broj nesreće (treći uvijek uništava odnos subjekta i objekta).

Sam naslov predstave ukazuje da se ovdje radi o kemijskoj formuli koja u retorti povijesti inicira procese koji lančanom reakcijom nužno dovode do eksplozije i smrti. Predstava se igra na velškom jeziku koji svojom neprozirnošću, arhaičkom ritmičkom strukturom, kao da nas vraća u prostor tjelesnog pisma, nefigurativnih "gesla ideje" (Mallarmé). "$El_1Ec_2Tra_3$" je tragedija koja mimoilazi katarzu.

Bijelo

Razgovarala: **Agata Juniku**



Ne zanimaju me globalne metafore i velike teme, već mali ljudi prvenstveno. I, naravno, sve ono što s tim malim ljudima ima veze

Postoje li generacijske teme u našoj novijoj dramskoj produkciji?

D. M: Mislim da ne postoje. Jedino što je zajdničko piscima moje generacije i onima malo starijima (**Vidiću, Brumecu, Marinkoviću, Asji Srnec** itd.) je da se, uvjetno rečeno, zatvaraju u svoje svjetove. Kod njih su najvidljivije njihove poetike i njihove teme, a dodirnih točaka gotovo da i nema.

Čak ni s obzirom na rat i poslijeratni socijalni kontekst?

D. M: Na te stvari koje su nam se dogodile i koje su vrlo jake, puno jače od literature i drame, svatko reagira različito. Netko će regirati tako što će ih pokušati zaobići stvaranjem poetskih vizija, bajkovitih priča i slično, a netko će se pokušati s njima suočiti. Međutim, za suočavanje s ratom možda je još uvijek malo prerano. Mislim da treba proći još pet, deset a možda i više godina. U svakom slučaju, više cijenim pisce koji pokušavaju pronaći nešto što će imati literarnu vrijednost i životnu snagu.

U tvojoj drami Bijelo *ipak osjeća ta socijalna dimenzija, nazire se nešto crno...*

D. M: Nadam se i htio bih da je tako. Krenuo sam od likova koji su svakodnevni – dva mala čovjeka koji maljaju jednu sobu jednog dana. Nastojao sam im dati jezik koji će biti bastard kazališnog jezika i jezika kojim svi mi govorimo. Nazvao sam ih Majstor i Mali zato što ne volim nužno i strogo smještati stvari u kontest mjesta i vremena. Više volim da su tamo negdje i tamo nekad. Stvorio sam im realno vrijeme - jedan sat iščupan iz jednog dana – da bi sve skupa djelovalo kao segment svakidašnjice. Međutim, sasvim je sigurno i svima je jasno da taj tekst govori o svima nama i baš sada. Ako se tu vidi socijalna komponenta, komponenta neimaštine i bjeline, koja je zapravo neka sapetost, situacija iz koje svi mi teško možemo izaći – to mi može biti samo kompliment.

Vidiš li neki pomak u odnosu na Pingvine, svoju prvu dramu?

D. M: Vidim pomak. Te dvije drame su dosta različite, sličnost im je u tome što se bave malim ljudima i malim temama. *Pingvini* su eksplicitnija drama, stvari su više na površini, lagano koketiraju s groteskom i više su, onako, na prvu loptu. *Bijelo* je sofisticiranija drama, po njoj treba pak nešto više kopati i vjerujem da funkcioira barem na dva sloja.

Ivan Leo Lemo je Bijelo *nedavo režirao na maloj sceni HNK u Splitu. Kako si zadovoljan predstavom?*

D. M: Predstavom sam zadovoljan, utoliko što je posao napravljen vrlo pošteno. Svi su dali sve od sebe i u finalnom produktu se to vidi. No svaki pisac koji piše za kazalište ima svoju viziju, a s druge strane, uvijek se ta vizija barem u nečemu razlikuje od konačnog produkta. Kada čitaš tekst, stvaraš vlastiti ritam u glavi. Imaš vremena stati, pogledati i onda se na slojeve o kojima sam govorio imaš više vremena koncentrirati. Predstava, međutim, diktira tempo i ritam koji moraš slijediti, a onda je pitanje hoće li ti slojevi moći isplivati na površinu. Jedina stvar na kojoj je u predstavi još trebalo raditi je, mislim, drugi sloj – sloj tuge i samoće. Inače, zadovoljan sam suradnjom i ako će mi svaka sljedeća biti takva, bit ću zadovoljan.

Tvoji su tekstovi objavljivani i u formi radio-drame. Voliš li više radio ili kazalište?

D. M: Pa, mogu funkcionirati na radiju. Radio je vrlo zanimljiv jer se tu može puno prčkati, eksperimentirati i nikad ne znaš kakav će biti konačni proizvod. Ali radio-drame kod nas imaju tužnu sudbinu jer je jasno da ih nitko ne sluša. Kazalište je ipak bliže. I jače, jer više ljudi na njega obrati pažnju.

Jesi li razmišljao o pisanju filmskih scenarija?

D. M: Meni je film po senzibilitetu možda i bliži od kazališta. Međutim, svi znamo kakva je kod nas situacija i kakva je šansa da se neki scenarij snimi. Imao sam neke ideje na tom planu, ali sam se vjerojatno silom prilika više skoncentrirao na kazalište.

Kako uopće stoji stvar s objavljivanjem tekstova mladih autora i ima li netko tko vas u tome podržava?

D. M: Svim mladim piscima su odškrinuta vrata *Plime*, časopisa za dramu i prozu. Problem nije u odštampavanju tekstova, već u tome što ih nitko od kazališnih ljudi vjerojatno neće pročitati. Tužna je činjenica da ravnatelji i dramaturzi po kazalištima, čiji bi posao trebao biti da kopaju i traže, to ne rade. Komunikacija između ljudi na tim položajima i mladih autora je, uglavnom, kavanska. Ovdje stvari fukcioniraju po sistemu poznavanja, a ne prepoznavanja. Nema želje da se nađe nešto stvarno novo.

Pišeš li još štogod osim drame?

D. M: Pišem svašta, ali pišem malo. Zato što iz sebe stvarno teško vadim stvari. S obzirom da sam perfekcionist, kad mi to i uspije slažem ih i kombiniram dok to ne bude baš onako kako ja hoću i nikako drukčije. Prozu zasad ne volim pretjerano, bliže su mi pjesme. Međutim, nema ih dovoljno da bih ih skupio i objavio. Nema ih dovoljno dobrih, loših koliko hoćeš.

Institucionalna i nezavisna scena

U Hrvatskoj se, sukladno retrogradnim političkim procesima, razorena suvremena umjetnička scena nije uspjela nametnuti kao sredstvo demokratizacije

piše: **Ivica Buljan**

Ballet International u broju iz studenoga prošle godine analizira odnos novog flamanskog kazališta (prepoznatljivog prema plesnoj sceni) i flamanskog nacionalnog interesa. Novonastale države ili zajednice unutar federalnih država (Katalonija, Quebeck, Flandrija) trude se uspostaviti nove oblike nacionalnog identiteta. Zanimljivo je da su žarišta novih umjetničkih praksi upravo u tim zemaljama (obično im se još pridružuje Slovenija) i otvaraju raspravu o odnosu nacionalne kulture i suvremene umjetnosti koja prema naravi nije ograničena na nacionalne okvire. Recepcijski prostor suvremene likovne umjetnosti, plesnih i novokazališnih skupina daleko je širi od okvira nacionalnih kultura. Krajem osamdesetih i početkom devedesetih, Hrvatska je unatoč polaznim sličnostima s navedenim zajednicama ostala po strani i njezini današnji problemi usporediviji su nažalost s onima iz zemalja iza bivše željezne zavjese. Za razliku od Slovenije, gdje je teret *slovenske pomladi* na leđima iznijela suvremena scena (NSK, **Slavoj Žižek**, liberalna omladinska organizacija) i koja je svoje učešće u njoj honorirala sudjelovanjem u vlasti (današnji ministar kulture **Jožef Školč** otvara spomen-ploču Pankrtima, Laibach službeno otvara Europski mjesec kulture) i kreiranju kulturne politike (kritičari i promotori novoga kazališta savjetnici su u ministarstvima, državne manifestacije režira prvak post-avangardnoga kazališta **Matjaž Berger...**), u Hrvatskoj se, sukladno retrogradnim političkim procesima, razorena suvremena umjetnička scena nije uspjela nametnuti kao sredstvo demokratizacije. Kulturna politika zapadnih demokracija kreira se u odnosima grupa koje se zauzimaju za čuvanje tradicionalnih kulturnih modela i onih koje pokušavaju uvesti suvremene modele. Nacionalna kazališta, opera, klasični balet, muzeji i filharmonije funkcioniraju slično u svim zemljama i neovisno o državnom urešenju, njihovo postojanje je neupitno. Djelomično zbog naslijeđa iz prošlosti, ali još više zbog prevladavajućeg konzervativizma ne samo vladajuće stranke već i intelektualne scene, kulturna politika u Hrvatskoj iscrpljuje se u forsiranju prvog modela. Skupine novoga kazališta i plesa reprezentativne su za drugi model, po sastavu su obično međunarodne, nisu strogo vezane uz institucije i – pokretne su. Takve skupine lociraju se obično prema mjestu producenta-investitora projekta. Može se činiti paradoksalnim što je Amerikanka **Meg Stuart**, najzvučnije ime plesa devedesetih, flamanski ambasador kulture i promotor flamanske ideje u svijetu a da ne govori jezik zemlje koju predstavlja. **Gordana Vnuk** u Cardiffu, odmah po svom dolasku na čelo kazališta Chapter organizirala je velšku sezonu i selekcijom programa promovira velšku stvar. U Hrvatskoj postoje rijetke skupine poput Montažstroja ili Kugle, pojedinačni projekti **Branka Brezovca** ili **Borisa Bakala** koji se uklapaju u zapadnoeuropski organizacijski model. U njihovim predstavama sudjeluju umjetnici iz različitih zemalja, a i broj izvedenih predstava obično je veći u inozemstvu nego "kod kuće". S druge strane, **Kilina Cremona** je u Zagrebu zamislila projekt, u lokalnim okvirima usporediv s onim Stuartove, no to su prije iznimke nego pravilo, a službena kulturna politika tako ih i tretira.

Otvoreni napadi na programe i neuredno financiranje Eurokaza i Tjedna suvremenog plesa dokazuju da Hrvatskoj tek predstoji, paralelno s nastojanjima za izgradnju civilnog društva, oblikovanje kriterija i administrativne podloge za podršku takvom kulturnom modelu. Dva svježa događaja na zagrebačkoj plesnoj sceni, Llinkt (kratke koreografije osmorice autora) i "Snovi malih ljudi" ZPA i ZKM-a, ilustriraju bijedan položaj suvremenoga plesa. Nezavisni projekt osmorice, urađen u poražavajućim uvjetima, unatoč golemim oscilacijama u kvaliteti pokazuje mogućnosti njihova razvoja i hitnost rješavanja minimalnih radnih uvjeta. Drugi, unatoč izdašnom pokroviteljstvu institucija (kojima se, paradoksalno, pridružio i Muzej suvremene umjetnosti), svojim anakronizmom groteskno je ismijavanje suvremenoga plesa.

Zagrebački slučaj smjenjivanja agilnog **Antona Maračića**, kontroverze oko **Berislava Valušeka** iz riječke Narodne galerije, problemi s kojima se **Slaven Tolj** susreće pokušavajući organizirati drukčiji kulturni život u Dubrovniku, potvrđuju da nije riječ samo o nerazumijevanju novoga kazališta već i suvremene umjetnosti uopće. Stupanj razvijenosti i političke korektnosti društva mjeri se upravo odnosom prema suvremenoj umjetnosti. Državna i regionalna ministarstva kulture u Europi već neko vrijeme imaju odjele za novo kazalište, suvremeni ples ili informatičke tehnologije. Tako je ostvarena primarna pretpostavka za uredno financiranje tih djelatnosti. Kreatori buduće hrvatske kulturne politike moraju se naći pred osjetljivom zadaćom uravnoteženog pristupa institucijama i nezavisnoj sceni, a kriterij za pripadnost nezavisnoj sceni nije odsutnost proračunskog novca (naprotiv!), već potpuna nezavisnost u stvaranju.

Ivica Buljan član je uredništva Frakcije.

Institutional and Independent Scene

While the efforts at recognizing and establishing the new forms of national identity are present and respected in most countries, in Croatia these efforts have been stalled at the level of traditional and national cultural recognizability.

Razgovor s Nata om RajkoviÊ i Bobom JelËiÊem

Promatranja usporavanja

portreti: **Saša Novković**
predstavu snimio: **Branko Kukurin**

Razgovarao: **Marin Blažević**

François Pesenti sudjelovao je na Eurokazu s tri predstave: 1991. *Helter-Skelter* i četiri godine kasnije *Conversation pieces: ljudi su sjajni* i *Najbolje tek dolazi*. Pesenti kaže: "Glumci su primarni materijal mojih predstava. Oni su istodobno glumci i dramaturzi. Dramaturzi kao osobe koje stvaraju tekst tijekom pokusa. (...) Istražujem ona područja u kojima glumci prihvaćaju svoju krhkost kao materijal kazališnog stvaranja." Barem u načinu rada s glumcima isto vrijedi i za vaše predstave.

B. Jelčić: *Najbolje tek dolazi* jedna je od najzanimljivijih predstava koje sam vidio na *Eurokazu...* Dugo vremena razmišljao sam čime bih se htio baviti i na koji način. Dugo vremena prije nego što sam vidio Pesentijevu predstavu slutio sam što želim kazalištem reći, ali nisam još bio sasvim siguran na koji način. Pesenti je možda potvrdio neke stvari, premda ne bih nikada radio takve predstave. Mislim da se to i vidi.

U predstavi *Najbolje tek dolazi* oko grijalice u središtu scene okupljaju se *sjajni ljudi*, slično kao u *Usporavanjima*. Je li citatna relacija s Pesentijevom predstavom izvedena namjerno?

B. Jelčić: Naravno da između Pesentijeva i mojeg rada postoje neke slične stvari. Ne bih rekao po radijatoru ili stolu, nego po nekim motivacijama ili odnosima u predstavi. Jedna, nazovimo je, nijansa teatra koju sam vidio u toj predstavi nešto je što volim gledati, što i sam volim raditi. Što se tiče radijatora, povod je anegdotalan. Bilo nam je hladno na probi. Da bismo se ugrijali, Mani Gotovac nam je iz svoje sobe poslala ovaj mali prenosni radijator kojeg sada možete gledati u predstavi.

Na kraju predstave *Najbolje tek dolazi* šest glumaca na prosceniju gotovo nepomično gleda pred sebe, prema publici. Oni nisu dramski junaci nego obični, a ipak *sjajni ljudi*. Njihov pogled i neznatni pokret ruke izriču (pa i tragičnu) priču. Zbog atmosfere cijele predstave i posebno emotivnog naboja posljednje slike, glumac-čovjek-stranac postaje nam neobično blizak. Dopuštamo da nam priđe, usuđujemo se prići njemu i možda prepoznati sebe. A komuniciramo samo emocijama. Kao i *Najbolje tek dolazi*, tako i *Promatranja*, a posebno *Usporavanja*, pobuđuju upravo prijateljske osjećaje prema osobama – a ne tek glumcima – na sceni, ukidaju automatizam kojim prilazimo drugim ljudima u svakodnevnom životu i u njima otkrivaju *sjajne ljude*.

B. Jelčić: Količina istinitog – ja volim reći autentičnog – je presudna u komunikaciji s publikom. Ako je u varaždinskoj predstavi to bilo transparentnije, "fizičnije" (publika ulazi u prostore intime likova), onda je u *Usporavanjima* ta komunikacija suptilnija, nježnija. "Rampa" se ne pomjera fizički, nego na nekom unutarnjem, intuitivnom nivou. Svaki čovjek u publici i svaki glumac s kojim radimo je pojedinac, osobnost za sebe. Iako gledatelj ne govori, on s glumcem može komunicirati prepozna li njegovu osobnost. Ljudi na sceni i u publici sa sobom nose čitave unutarnje svjetove. Mi ih na neki način želimo podsjetiti na njih. Svakodnevica je samo prostor u koji su smješteni.

Ako su *ljudi sjajni* – glumci su sjajni. Biste li mogli predstavu kao što su *Usporavanja* raditi s bilo kojim, pa čak i ne osobito darovitim glumcem?

N. Rajković: Mislim da nema dobrih i loših glumaca, nego pravih i krivih podjela. Svi, apsolutno svi imaju što reći i mogli bi to sjajno izvesti ako im pružiš odgovarajuću priliku. No postoje ljudi zanimljiviji od drugih. U *Usporavanjima* svi su glumci zanimljivi po sebi i kao takvi su nas zanimali.

Glumačka ekipa s kojom ste u Varaždinu napravili *Promatranja* nije bila toliko ekskluzivna kao ova u &TD-u.

B. Jelčić: *Za Usporavanja* smo pomno birali glumca, ali i varaždinski glumci, bez obzira na to što većina njih nije na neki način "in" u našem kontekstu, glumci su s velikim, neotkrivenim potencijalima, snažnim osjećajem kolektiviteta i neopterećeni repertoarnim klišeima.

N. Rajković: U oba slučaja počeli smo od ljudi, a ne od njihove profesije. Nije toliko bitno kakvi su oni glumci kao glumci, već da kao ljudi imaju neke osobne interese koji su doveli do predstava kakve smo napravili. Zato je možda moguće napraviti predstavu koja će se baviti sličnim svakodnevnim sadržajima, a da je uopće ne rade glumci.

Možeš li, Bobo, identificirati u svome sadašnjem načinu rada utjecaje redateljske škole ADU, ako takva uopće postoji?

B. Jelčić: Svojevremeno sam zabilježio nekoliko stvari koje su, čini se, problematične u studiju kazališne režije na ADU. Prvo, kronični nedostatak identiteta. Kad završiš tu školu ne znaš kakvu si školu završio. Misli se da unutar te škole postoji nekakav gavelijanski duh, ali ukoliko ne pročitaš Gavelline knjige tog duha na Akademiji nećeš osjetiti. Drugo, Akademija ne otvara redatelju-studentu prostor za maštu; tako da te, primjerice, uputi u osnove zanata, a da ti zatim sam radiš na svome umjetničkom identitetu. Treće, sasvim konkretno, niti jedan profesor neće ti pomoći praktično, da počneš raditi predstave. Meni je prije svih pomogao **Paolo Magelli.** Rekao sam mu što bih htio raditi i zahvaljujući njegovoj direktnoj pomoći realizirao predstavu.

Spomenuti Magelli jedan je od ustinu rijetkih redatelja među onima više ili manje redovito angažiranima u našim kazalištima, a u čijim se predstavama osjeti rad *s* glumcem. U većini



slučajeva glumac radi *za* redatelja. Vjerujem da su Magellijeva i tvoja metoda potpuno različite, ali povezuje vas rezultat: izvanredna gluma zadovoljnog glumca, redateljeva su-stvaratelja. Tipični hrvatski *mainstream* redatelj, starije ili mlađe generacije, rabi ili točnije zlorabi glumce. Rezultat je često loša gluma, čak i onih kvalitetnih glumaca.

B. Jelčić: Takva situacija uopće nas ne treba začuditi. Student režije na akademiji naprosto ne radi s glumcem. U tome je problem! Rade se fiktivne stvari, poput maketa za neke imaginarne kazališne predstave koje nitko nikada neće raditi. Nije mi bilo jasno zašto je tome tako, morao sam otići od tamo, da bih se ponovo našao. Moj bijeg od Akademije i takvog shvaćanja rada u teatru još uvijek traje. Danas redefiniram neka pitanja koja vučem još iz tog vremena, vezana za metodologiju rada, odnos glumac-režiser, ulogu mene kao čovjeka koji se bavi režijom, ili odnos prema dramskom tekstu. Dramski tekstovi, redateljski koncepti, repertoari – postali su gotove, zadane i završene stvari. Probe su od 10,00 do 14,00 sati, predstave od 19,00 do 22,00, revolucije oko 23,00 a caffe barovi se zatvaraju oko jedan sat poslije ponoći. Teatar se zatvorio u samoga sebe i postao dovoljan samome sebi. Ja sam samo reagirao na stanje stvari. I pokušao sebe vratiti na početak, postaviti sebi neka temeljna pitanja: zašto radim baš to i zašto baš na taj način. Rezultat su dvije predstave, u Varaždinu i &TD-u.

Možete li opisati kako funkcionira suradnja redatelja i dramaturga na vašim probama? Dok razgovaramo, primjećujem da katkada zastanete kako biste razmislili hoćete li odgovoriti u množini ili jednini.

B. Jelčić: Nekoliko ljudi može zajedno napraviti puno više nego jedan neprikosnoveni "vladar". Nataša i ja surađujemo već pet godina zato što smo slično razmišljali o onome čime smo se htjeli baviti. Naravno da tijekom rada dolazi do razmimoilaženja, ali zato i radimo zajedno: da bismo slušali razmišljanja drugoga. Pojavio se i treći čovjek, scenograf **Samo Lapajne.**

N. Rajković: Važno je da cijelom timu bude jasan zajednički cilj! A uspjeli smo slične odnose uspostaviti i s glumcima koji također sudjeluju u odlučivanju, time i nastajanju predstave. Predstava nastaje iz dijaloga.

B. Jelčić: A posao režisera kao nametnutog supervizora postaje izlišan.

Ti si, Nataša, studirala filozofiju i komparativnu književnost, dakle nisi formalno reducirani dramaturg. Kako se tvoja struka uklapa u rad na kazališnoj predstavi?



N. Rajković: Mislim da sam Bobi posebno interesantna upravo zbog tog pogleda izvan struke, izvan teatra. Tako je i počela naša suradnja, u početku iz mojeg interesa za pisca, a njegovog za režiju. Premda su ondašnje predstave (*Turistički vodič, Garaže, Woyczek*) različite od ove dvije posljednje, već su se tada naši udjeli u radu na predstavama gusto isprepletali. Moja struka bitna je njegovoj zato što se od nje odmiče. Kazalište nije "moj život", ja kazalište ne "obožavam". Moja prednost u kazališnom radu je moja distanca od kazališta. A na vrijeme sam shvatila da je dramaturgija puno više od "štrihanja" teksta! Iskreno, možda to što i kako ja radim uopće i nije dramaturgija.

Započnimo novu temu nadovezujući se iznova na Eurokaz, za koji je prošlogodišnji gost, **Ron Athey**, upravo u razgovoru za *Frakciju* izjavio da pokušava "od života dobiti nešto više od usrane egzistencijalne realnosti u kojoj se ustajemo, idemo na posao, idemo doma. Mnogo je solidnije", kaže on, "gledati što doista znači živjeti sa HIV virusom 10 godina, koliko srama i krivnje ima u tome...". A upravo je ta "usrana realnost" područje vašeg kazališnog istraživanja. Kako odmiče rad na *Usporavanjima*, rekao bih da u "usranome" i prividno beznačajnome nalazite sve više poezije.

B. Jelčić: Pošao bih od elementarnih stvari. Zašto raditi *Hamleta*? Kad bi meni netko ubio oca, ili kad bih obolio od AIDS-a, možda bih razmišljao na taj način. Hamlet ima i drugih problema, ali ono što ga najviše muči započinje time. Predstave *Hamleta* pretvorile su se u estetiziranje problema, ovisno o tome što u nekom vremenu teatar znači. Dakle, dok mi ne ubiju oca, ja se dnevno suočavam s mnoštvom malih i prividno banalnih problema koji su mi puno važniji od hamletovskog pitanja. Pritom ne protestiram protiv nekih tema kojima se bavi kazalište, pa ni protiv *Hamleta* ili Atheya – svakome je njegov problem najvažniji.

N. Rajković: Da mene muči problem AIDS-a, vjerojatno bih o tome željela govoriti u kazalištu, bila bi to tada opet moja svakodnevica. Ali moja, naša svakodnevica je drukčija, ovakva kakvu pokazujemo u *Promatranjima* ili *Usporavanjima*. A "usrane" beznačajnosti ispunjavaju svakodnevicu svih ljudi, pa i onih bolesnih.

B. Jelčić: Što je zapravo banalno? Ono što je banalno meni, ne mora biti banalno tebi. I obrnuto. Jasno da pored velikih priča, pored *Hamleta*, problem Katarine u *Usporavanjima*, kad u jednom užasno važnom trenutku nema 100 kn, može izgledati banalan. Ali, zapitajmo Katarinu?!

Ili, prisjetimo se da je raspon doživljaja u jednom svakodnevnom satu u *Usporavanjima* prilično širok. Od sasvim banalne Mamine iznerviranosti zbog potrošenog-a-nezamijenjenog toalet papira na početku predstave, do svađe s Draženom iz koje otkrivamo tužnu pozadinu priče, da je njezin muž i njihov otac umro.

N. Rajković: Ali on nije umro! On je njih ostavio!

Pa ja sam iz njihova razgovora zaključio da je umro.

B. Jelčić: Ma ne! Bilo bi to previše tragično! Nastala bi drama.

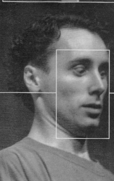
N. Rajković: A ipak, zašto ne i takav motiv u priči. Tvoje učitavanje jednog drukčijeg motiva bitno mijenja doživljaj likova, način na koji kao gledatelj sagledavaš njihove odnose, dijaloge, probleme. I dokazuje da niti jednu priču nije moguće definitivno zatvoriti, do kraja ispričati.

B. Jelčić: Nevjerojatan paradoks primjećujemo u nastajanju te predstave. Što više priču pokušavamo zatvoriti, dovršiti, to se ona sve više otvara novom uslojavanju značenja. I različitim čitanjima. Kako će se dalje razvijati *Usporavanja*? Nemam pojma! No znam da je ovo što smo do sada pokazali tek prvih nekoliko faza našeg rada. Postoji nekoliko motiva koje ćemo nastaviti razradivati i doradivati. Možda će se ta svakodnevica pretvoriti u nešto sasvim drugo!

Ana Karić kao Mama u *Usporavanjima* zbilja kuha juhu. U nekim se kritikama pisalo o hiperrealizmu, čak dokumentarnosti (?!) predstava, a da se nije nimalo pažnje posvetilo vašem poigravanju s fikcionalnim i nefikcionalnim. Bobo je u jednom razgovoru s **Elom Agotić** izjavio da ga zanima "pravi realizam", "novi realizam". Kakav bi, dakle, trebao biti takav realizam?

B. Jelčić: Razlika od onoga što danas još uvijek podrazumijevamo pod iluzionističkim, realističkim kazalištem, trebala bi biti velika. U povijesti je





bilo nekoliko razdoblja u kojima se htjelo baviti realizmom, a u osnovi je svih tih pokušaja bilo pitanje kako kazalištem što vjernije imitirati život. Realizam kojim se mi bavimo je istovremeno i realističan (ne realan!) i poetiziran, teatralan, ili možda najbolje: ironičan. Svaka realistička situacija, ili najjednostavnija emocija, sagledava se iz nekoliko različitih perspektiva. A publiku se prebacuje iz stanja u stanje, od nje se očekuje spremnost na stalnu promjenu odnosa prema prikazivanoj priči i pojedinim likovima.

N. Rajković: "Novi realizam" kao pojam izvukli smo iz Straussa, jer se njegova djela obično takvima obilježavaju. U osnovi je takvog realizma miješanje realnog i irealnog, razumskog i iracionalnog.

F U predgovoru *Promatranja* zapitala si se "da li promatrajući život oko sebe baš uvijek znamo razliku između onoga što jest po sebi i onoga što mislimo da smo vidjeli. U javi ili snu." Rekao bih da je u tom pitanju i začetak osvješćivanja tankog ruba, zapravo propusne granice između teatra i života, fikcije i zbilje. Prostor i vrijeme u *Usporavanjima* prividno se čine realnima, ali kazališnim se postupcima njihov kontinuitet neprestano razara i iznova stvara. U tome se jednom satu vremenski tijek prekida, preklapa s nekoliko drugih i zatim nastavlja, a prostor širi, umnaža i opet sužava. Ispod stvarnog i svakodnevnog pronalazite mogućnost fiktivnog i neobičnog. Pitam sasvim konkretno, jer u predstavi se čini nejasno: protječe li taj jedan sat *Usporavanja* ujutro ili navečer?

N. Rajković: Katarina pogleda na sat i kaže točno vrijeme, najčešće oko 8,30. Radnja se događa ujutro. Čekaju red za kupaonu. Dražen je noćni čuvar i on će se kasnije vratiti.

F Gledatelje dakle svjesno zbunjujete, jer na njihovim je satovima oko 20,30. Ali! Zar ne sjede na početku predstave svi pred publikom, pa i Dražen koji bi trebao biti na poslu i tek se vratiti iz svoje noćne smjene!?

N. Rajković: E ta je prva slika irealni moment unutar priče!

F Pa onda i nije bitno da li je jutro ili večer?!

B. Jelčić: Nije bitno. Nakon predstave nikome ne treba biti važno u koji se točno sat jednoga dana ona događa. Unutar jednog sata, metodom sublimacije, pokazuje se kako se u jednome satu prelama jedan dan, čak godina, ili najdoćnije cijeli život jedne obitelji. I vrijeme i prostor cijelog života sažmu se u jednom satu, u dvije prostorije koje publika vidi. I postaju relativni. Kao i realizam, ili kako su neki pomislili, dokumentarizam, cijele predstave.

N. Rajković: A opet, ništa konkretnije i realnije od tog relativizma!

F Fiktivno i zbiljsko sukobljavaju se i nerazdvojivo sjedinjuju u osobi glumca, posebno u predstavama koje nastaju kao *Usporavanja* i *Promatranja* i u kojima likovi čak nose stvarna imena glumaca.

B. Jelčić: Problem se može sagledati sa dvije strane. S jedne strane, priča koju pričamo je fiktivna, ona faktički ne postoji, izmišljena je. Ali s druge je strane pitanje glumca. Svaki je glumac u predstavi sazdao svoj lik dobrim dijelom iz dijelova sebe, unutar sebe. Taj lik ipak ostaje hipotetičan i kad je zacrtan uklapa ga se u fiktivnu priču, fiktivne odnose. Dakle, na nivou priče *Usporavanja* su fikcija, a na nivou glumca ona nastaju baratanjem realnim, upravo privatnim materijalom uključenim u prepoznatljivu, prevodljivu, gledljivu fiktivnu priču. Realno je na taj način uklopljeno, ili čak sklopljeno u fiktivno. Jer da fiktivnog elementa nema, niti teatra ne bi bilo.

N. Rajković: Imena su likova, kao aktera priče, fiktivna. A stvarna su utoliko što su to uistinu stvarna imena glumaca.

F Na glumcu je, dakle, da savlada zadatak bitno drukčiji od "ulaska" u prethodno tekstom propisan i k tome naloženim učitavanjima opterećen fiktivni dramski lik. Put prema nastanku lika u



vašim predstavama podrazumijeva slobodu i u oblikovanju, a ne samo (relativnu) slobodu u interpretiranju lika.

B. Jelčić: Teško je unutar svake predstave razlučiti fiktivno i zbiljsko, a posebno unutar predstava koje nastaju slično kao *Usporavanja*. Da li je zbiljsko u toj predstavi jače od fiktivnog ili obrnuto? Mislim da treba ostati pošten prema izvoru, onome od čega si pošao radeći predstavu, dakle prema glumcu, u kojem je izvor svega onoga što govori njegov lik. U tom smislu glumac je u *Usporavanjima* na nekim mjestima doista izvor sebe sama. Veći dio publike predstavu će odčitati ipak kao fiktivnu. A tek daljnja gledanja otkrivaju u njoj snagu zbiljskog. Koje je u *Usporavanjima*, usudio bih se reći, jače od fiktivnog. Jer glumac je, sasvim doslovno, autor svoga lika! Glumac potpisuje autorstvo onoga što govori. I zato je važno da se potpiše svojim stvarnim imenom.

F Tko je, na primjer, autor priče o pionirki koja se poskliznula dok je nosila Titovu štafetu.

N. Rajković: To je čak istinita priča Ane Karić. Kao što su i u starom albumu fotografije iz njezina obiteljskog albuma.

B. Jelčić: Poticaj za neku priču može biti naš, Natašin i moj, ali izvor je glumac.

N. Rajković: A konačna forma pojedine replike zajednička!

B. Jelčić: Zato je važno da imena glumaca i njihovih likova budu jednaka. Ona ne govore o fikciji, nego o načinu na koji smo radili. Pa ako hoćemo, proizvodili fikciju. Način rada na *Promatranjima* i *Usporavanjima* jednako je važan



od proizvoda koje ćemo povremeno pokazivati publici.
N. Rajković: Dodala bih da kada glumac ima pred sobom lik koji nastaje iz fiksiranog tekstualnog predloška, njegov je zadatak da uživljavanjem, zamišljanjem i sl. taj tekst usvoji. Cilj je u našim predstavama sasvim suprotan: da se tekst oprirodi i stalno oplođuje izmjenama, da se izvodi iz sebe.
B. Jelčić: Zato unutar, uvjetno rečeno gotovih scena, dijaloga, uvijek postoji puno prostora...
Za slučaj!
B. Jelčić: Upravo tako. Premda je okvir zadan i glumac zna da ga ne smije prekoračiti, u interesu cjeline predstave. Taj je okvir neusporedivo širi od okvira u klasičnim predstavama dramskog kazališta.
Gdje biste u tom procesu emancipacije glumca kao autora predstave odredili mjesta vašeg autorstva?
N. Rajković: Ideja o projektu, poticanje glumca da ponudi neki sadržaj i odabir iz ponuđenog pripadaju u neku ruku nama. Dio naše osobnosti u radu na predstavi je u spojevima njihovih priča, priča koje su izveli, smislili ili ih se prisjetili glumci. Ako im pak mi ponudimo priču ili situaciju, na njima je da se u njoj snađu; prvo da je osjete, pa promisle i zatim usvoje. Stvar je u tome da spajanje priča glumaca prema zaokruživanju u fiktivnu priču predstave bude provedeno maksimalno nježno i uz uvažavanje prijedloga drugoga, dakle glumaca. Pravo glumca da predlaže, da sudjeluje u nastajanju predstave, je neprijeporno. Često se događa da i Bobo i ja mijenjamo svoje ideje, prilagođavamo ih sadržajima koje nam otkrivaju glumci. Premda je u praksi nemoguće oštro razgraničenje, možda bi se moglo reći da je na nama da radimo na ideji i formi, a na glumcima da rade na sadržaju.
B. Jelčić: Htio bih zapravo doći do toga da se ono što radiš samo pretvara u svoju formu, da se samo oblikuje. Još uvijek treba oblikovati, time nužno kontrolirati nastajanje predstave, a da bi bila gledljiva. Idemo za time da se forma oformi sama.
N. Rajković: Što se u nekim dijelovima *Usporavanja* i događalo.
B. Jelčić: Jest. A moram reći još nešto: važna je stalna svijest o odgovornosti prema glumcu kao *sjajnom* čovjeku i sadržajima njegova života koje nam je spreman otkriti. Otvorenost glumaca prema nama narazdvojiva je od otvorenosti naših zamisli prema njima. Tajna umijeća je u tome kako i pored tolike otvorenosti različitim razmišljanjima i prinosima sačuvati prepoznatljivost i kompaktnost naše ideje od početka do kraja rada na predstavi. Konačni je dobitak opisane interakcije užitak u radu na predstavi koji posao i poziv pretvara i u igru.
Kako odmiče rad na predstavi – zamišljenoj kao *work-in-progress*, ionako samo prividno realističan način glumljenja prožimlju i sve vidljiviji postupci kojima se posreduje umjesto izvodi radnja. Glumci se obraćaju publici, opisuju emocije lika u trenutku govorenja, vide ili čuju (zajedno s povlaštenim gledateljima) svjetlost ili zvukove nevidljive i nečujne drugim likovima. Kako se glumci snalaze u izvođenju očuđujućih postupaka koji vjerojatno nisu rezultat njihova traganja za likom nego odlučnog redateljsko-dramaturškog interveniranja?
B. Jelčić: Takvi postupci unose nove elemente u našu analizu glume u ovoj predstavi i odnose fikcije i zbilje. Naime, u izvođenju takvih redateljskih postupka očuđivanja u glumca bi trebalo postići da je on istovremeno "i tu i tamo", do kraja unesen u igru i njezin racionalni promatrač sa strane. Tu se, dakako, približavamo između ostalih i Brechtu. Fantastično je kako je kod glumaca takav način igranja osviješten i proveden. Moglo bi se čak s vremenom i više potencirati tu dvojakost u igri glumca. Ne bi li se neke kritičare uvjerilo da se mi ne bavimo hiperrealizmom i dokumentarizmom.
N. Rajković: Efekt realnog ipak postoji. I to snažan. Kad smo odlučili raditi *Promatranja* Bobo se pojavio sa skoro gotovim konceptom, scenarijem. I krenuli smo raditi s glumcima. No ono što smo od njih dobili bilo je toliko fenomenalno – priče od kojih bolje nisam čitala u posljednje vrijeme – da smo koristeći dobivene materijale postepeno sve više zanemarivali onaj koncept, formu s kojom smo u sve krenuli.
B. Jelčić: Radili smo najprije sa svakim glumcem zasebno. Zatim smo spajali stvorene likove, davali priliku glumcima-likovima da se susretnu, a da se pritom njihovi likovi zapravo nisu poznavali. Nastajale su izuzetno zanimljive situacije. Također, likovi koji su nastali nisu bili u potpunosti izmišljeni. Njih su glumci stvarali iz vlastitih iskustava ili iskustava drugih ljudi koje su poznavali.
N. Rajković: Ako bi glumica rekla da njezin lik ima muža, mi bismo joj muža našli. Bez puno interveniranja promatrali smo kako će se njihov odnos dalje razvijati.
B. Jelčić: Bilo je situacija kada uopće nisu znali da su na probi. Na primjer, u zadnjoj sceni *Promatranja* susreću se Dražen i Jagoda. S Draženom smo stajali na balkonu, a Jagodu nagovorili da mu priđe i započne s njim nekakvu komunikaciju. Dražen se izvanredno snašao, njegova reakcija bila je potpuno autentična, a ono što su tada glumci sami napravili, nakon našeg poticaja, ali samo jednog od njih, više nismo niti taknuli.
N. Rajković: I počeli smo ozbiljno razmišljati o svim slučajnostima koje su se događale.

Promatranja su bila na programu 11. Eurokaza, a nedavno su izvedena i u sklopu Marulićevih dana, što jest začudna kombinacija. Komentar?
B. Jelčić: Marulovi dani nominalno su festival hrvatske drame, no po senzibilitetu žirija, službene kritike, da ne kažem i javnog mnijenja, to je festival sasvim određenog tipa teatra, tradicionalnih svjetonazora, specifičnog teatarskog izričaja, ili ako hoćete "teatra mentaliteta" (kako je ovogodišnji selektor **Petar Selem** nazvao dio programa), koji se na tom festivalu izgleda i očekuje te jedino zna vrednovati. Nemam apsolutno ništa protiv postojanja takvih festivala i predstava. Dapače, mislim da se sam festival izborio za svoje postojanje i za svoju publiku. Ne znam jedino što bih ja ubuduće radio na takvom festivalu.
Što se tiče pojave Natašine i moje predstave i na Eurokazu i na Marulićevim danima, možda su u pitanju bili samo kriteriji selektora.
No ako su Marulićevi dani uistinu takav festival kakvim sam ga opisao, naše posljednje dvije predstave, *Promatranja* i *Usporavanja*, pripadaju više kontekstu Eurokaza, koji i jest prvi prepoznao vrijednost onoga na čemu radimo.
"Promatranja" su nastala u jednom HNK (ipak specifičnom, zahvaljujući **Borni Baletiću**), pa izvedena na Marulovim danima, što je možda znak da se i takve institucije postepeno otvaraju novom kazališnom razmišljanju i izražavanju. To će jednom možda postati i pravilo. Mislim da je potrebno pokušati mijenjati stvari iznutra, unutar samih institucija, a ne subverzijama izvana. Ne doživljavam svoj rad u kazalištu u okvirima (ili ograničenjima) revolucionarnih modernističkih koncepata.

Interview with Bobo Jelčić and Nataša Rajković

Bobo Jelčić, director, and his regular dramaturgist Nataša Rajković have presented themselves in the past two seasons with two important productions: "Observations" and "Retardations". With their performances they are trying to create the theatrical story within the authentic frame of everyday life formed by actors using the facts and experiences from their own lives. Jelčić and Rajković describe their work as "new realism" based on modifications of text in accordance with the authentic moment and with actors acting as co-authors.

Miroslav Krleža
Michelangelo Buonarroti
Kristofor Kolumbo

2 LEGENDE

Borna Baletić
HNK Varaždin

U diskursu Nepoznatog



Lik Nepoznatog prerasta u pojam, u ideju diskursa, što objedinjuje svijet predstave i svijet svijeta

piše: **Ivana Sajko**
snimio: **Ivica Plovanić**

Kontekst nastanka **Krležinih** *Legendi* prepoznatljiv je i u našem, recentnom dobu traganja, u općem raspoloženju karakterističnom po umjetničkim ekspresijama što pokušavaju biti i intelektualnom reakcijom na svoju političku pozadinu. "Kristofor Kolumbo" i "Michelangelo Buonarroti" izranjaju iz doba, kako socijalnog tako i artističkog prijeloma, u kojem se definira kompleksna stilska struktura. Ona nadilazi obzor jezične semiotike i otkriva nove mogućnosti dramskog izražavanja. Kazališni se medij predstavlja kao potencijal do tada uskladištenih scenskih znakova koji proširuju iskaz teksta na područje kompletnog prikazivalačkog mehanizma u kojem za inscenaciju više nije dovoljna samo interpretacija već ponovno stvaranje što će dimenzionalno iskazati neiskazivosti mašte svog tekstualnog prethodnika. Dosljedno tome, značaj u izboru inscenatorske strukture može se doživjeti i kao nadređen arhetipskim dramaturškim podacima



scenskom produktu mogli predstaviti suvislu transformaciju u prostoru. Ekspresionističko grotlo kaosa i apstrakcije doneseno u kazališni medij širi granice izraza otvarajući doba igre s oblicima. Priča o legendama započinje se u priči utopije, što se pak otjelovljuje u iznimnosti genija naspram indolentne većine i njenih atavističkih interesa i nagona. Naspram gomile koja uništava ideale samom indolencijom svoje prisutnosti te za glavno obilježje vlastite humanoidnosti odabire globalnu struju mišljenja, inertni pragmatizam motiviran taštinom ili pak pohlepom, osluškivanje želučanog trbuhozbora, nakalemljivanje na masovne floskule u strahu da sroči vlastitu misao. Upravo ta intimna misao progoni Buonarrotija i Kolumba, budući da ukazuje na udaljenost između trenutačnog ja i potencijalnog ja; od kojih je onaj drugi uvijek željeniji, uvijek egoističniji i eteričniji, uvijek izvan ruke. Nedodirljiv poput okrutnog podsjetnika na nemogućnosti naše privremenosti, na uzaludnost verbaliziranu riječju Nepoznatog – negativnog principa koji prepoznaje suprotnost svakog ideala, što utjelovljuje nus-pojave visokih težnji, što svojim udjelom misaonog svjetla dokazuje nesvrhovitost te proizvodi utopiju.
Čemu trud za toliko malo trajanja?
Čemu tražiti božanske predznake u sferama trajne neprisutnosti Boga?
Radi općeljudske tragedije egzistiranja koju neki proživljavaju na glas; kroz umjetnost ili kozmografiju. I takav život predstavlja najveću obmanu – praznovjerje kako bogovi mogu uskrsnuti kroz čovjeka koji porađa samo smrt. Koji vjeruje u romansirane laži. U mistificiranje. Legendu.

Transcedentno značenje Nepoznatog otvara prostor za mnoštvo njegovih personifikacija, za globalizirajnje u dramskom korpusu budući da ono što pokreće mehanizam događanja jest opozicija postavljenoj situaciji. Stoga Nepoznati i biva scopusom te objedinjuje dvije drame, nakon čega je suvišno razglabati o njihovoj dvojnosti, tj. o redoslijedu. *2 Legende* se međusobno prepoznaju u egzistencijalnoj težini nihilizma Nepoznatog i u njegovom nagovoru na odustajanje. Spajajući "Michelangela Buonarrotija" i "Kristofora Kolumba", lik Nepoznatog prerasta u pojam, u ideju diskursa što objedinjuje svijet predstave i svijet svijeta, uvlačeći ih u perfidnu borbu s iskušenjima. Kušnje koje postavlja opsjedaju globalnom agresijom mediokriteta, mase i politike, no ujedno to čine i intimnim dvojbama te povezuju Michelangela i Kristofora kroz suputništvo identičnih nemira.
Dramaturško sažimanje polazi od esencijalnog pitanja: "Što pokreće ove dramske živote? Koji ih zajednički element transponira iz literarnosti u stvarnost? Je li moguće unutar sažimanja dvije drame tjelesno ukinuti funkcionalnu ulogu sugovornika Nepoznatog te ga utjeloviti u glavnim junacima kao dijabolični i destruktivni princip njihova razgovora?"
Nepoznati neprijatelj gubi lice vezujući ih njihovom međusobnom refleksijom, time naglašavajući moć svoga neuhvatljivog identiteta i nedefiniranosti. On dolazi iz njih te jedino moguće prepoznavanje postaje prepoznavanje samog sebe. Jedino moguće ime postaje Ja; Michelangelo, Kolumbo... Oni preuzimaju najkonkretniju emanaciju Nepoznatog – repliku. Time ga čine još kompleksnijim, još utjecajnijim, prisutnijim nego što bi to bio u nekom vlastitom konkretnom tijelu. On lukavo trijumfira u svom ultimativnom verbalnom obliku, u kojem već samim akcentiranjem ideje o jedinstvenom genijalnom demonu u genijalnim dušama, biva u poziciji da postane JA (Michelangelo/Kolumbo), JA koji povezuje legende o prvim ljudima. JA koji tražeći sebe pronalazi drugog koji je također JA. A MI koji želimo svijet bez svijeta kako bi mogli dopirjeti do zvijezdanog cilja, Mi uopće ne znamo što je taj cilj, osim da nije dio sada i da nije od Boga. Kako ga onda razlučiti od veziva života?
U *2 Legende* nazire se formula uprizorenja tj. redateljsko-dramaturški koncept koja scenskim preslagivanjem ujedno i selektira tekstualni materijal. Za primjer je moguće navesti **Baletićevo** prikazanje Santa Marije, gdje su krležijanske horde glasova i suluda prekomjernost posade svedeni na nekoliko glumaca koji svojom verbalnom polifonijom dočaravaju nekadašnju masovnost. Redukcija osoba pročišćava formu do njezinog kostura, sve do situacije kada iz vizije bučnog, rastrojenog i krvižednog mnoštva, ne ostane rečenični sklop koji funkcionira u granicama svoga strukturalnog potencijala, mogućnosti kombinatorike, ponavljanja itd. No matematička konstrukcija Kristofora Kolumba ne može se izjednačiti s fragmentiranošću Michelangela koji se igra sasvim drukčijom poetikom iščitavanja, putem sugestije simbola i scenskih intervencija čija argumentiranost ostaje na proizvoljnom tumačenju. Michelangelovski udio u *2 Legende* kao da biva zaveden vlastitom ambi-

jentalnošću, kao da u paklu vizija što ih pokušava izraziti, među prikazama hramova i krčmi što kruže uokolo pobješnjelog umjetnika, prodiru preko gledališta, zatvaraju scenu, zaboravljaju da njihova lagodna višeznačnost djeluje distorzivno naspram čitkom formalnom rezu učinjenom u prikazivalačkoj konstrukciji Kolumba. On je oblikovan jedinstvenim i proporcionalnim sažimanjem ekspresionističke kaotike koju glumac nosi kao znak, što mu istodobno ostavlja dovoljno praznog prostora da ga ispuni novom diskurzivnom kombinacijom. Razmimoilaženje dvije drame odigrava se na tom formalnom segmentu, u kojem se s jedne strane nalaze scenski kontrapunkti proporcionalni svojim tekstualnim izvorima, dok se u konceptualnom preuređenju Michelangela dogodio neizbalansirani izbor fragmenata, postupak koji je samo pokušao da jedinstvenim dekodiranjem iskaže svu složenost i šarolikost manifestacija iz Krležinog dramskog predloška.
No nadilazeći tu sferu gdje se sukobljavaju dva različita procesa selekcije elemenata i njihovog semiotičkog punjenja na pozornici, vraćamo se na nivoe objedinjujućih karakteristika. U područje cjelovitosti. U realan prostor s publikom uvučenom u ekskluzivan krug igranja; pod samu kupolu Sikstinske kapele, na palubu galije. Među umnoženim lokacijama predstavljanja što se protežu od dna pozornice, preko gledališta do loža, riješen je problem scenografskog uklapanja predstave u konkretnu dimenziju, u kojoj i publika postaje dio toga sugestivnog sklopa. Neposrednost njenog položaja na osmatračnici bine čini je najkonkretnijom nadopunom ukinute krležijanske mase, profanog pakla koji istodobno nadopunjuje sliku Michelangelovih vizija te predstavlja odraz



Ono što pokreće mehanizam događaja jest opozicija postavljenoj situaciji

Kolumbovog broda, trupla svijeta s nesuđenim svemirskim odredištem. Iz komornosti igranja i gledanja rađa se diskretna interakcija između promatranih i promatrača koji se neglumljenom realnošću te svojom potpunom autoreprezentativnom prisutnošću na sceni, odnose kao objekti uvučeni u korpus predstave. Oni postaju upravo onaj razmnožen, mračan i otuđeni svijet na koji se reflektiraju *2 Legende*. Taj svijet nad koji se nosioci legenda pokušavaju uzdići nepromjenjivo je označen ožiljcima, dok se cilj uzdiže u blijedoj nevidljivosti, prema vječnom i nikad ugledanom ničemu bez mana. To ciljano ništa u biti je sam put, proces traganja i nepovrat.
Nemir otkrivanja fatalizira sudbinu Kristofora Kolumba – pomorca/kozmografa, prvog svemirskog putnika koji traži novo kopno neopterećeno poviješću, sastavljeno od ideala i zvjezdanog helija. No kompaktna većina odbija mesijanstvo već po kružnoj inerciji razapinjanja proroka. Ona ne vjeruje u sutra jer zemaljsko sada postavlja kao princip ograničenog svijeta.
Sličan nemir potenciran zaboravom i putenošću profanih kušnji, usudom genija i rastakajućom samoćom napada i Michelangela koji predočava Boga po vlastitom uzoru te utjelovljuje njegovu opsjednutost stvaranjem; potrebu što ga na kraju i prisiljava da prihvati kompromisnu vjeru te prihvati biti čovjekom koji za 30 dukata izdaje božanski osjećaj samog sebe.
2 Legende se argumentiraju na izvorima Krležinih didaskalija i replika Nepoznatog, na kombinatorici scenskih elemenata globaliziranih diskursom koji intimno i demonski propituje svačiju zasebnu smrtnost. Probojem kroz duboki prokip od nestalnih manifestacija života do njegove ideje izražene negacijom, "Michelangelo Buonarroti" i "Kristofor Kolumbo" objedinjuju dvojnost, razotkrivaju mehanizam suprotnosti, te iz dramskog intelektualiziranja definiraju razinu stvarnosti.

I. Sajko: The Unknown's discourse

In HNK Varaždin director Borna Baletić has staged two Miroslav Krleža's early plays: "Michelangelo Buonarroti" and "Christopher Columbus" as a single performance under the title: "2 Legends". As a connecting link he has used the expressionistic character of the Unknown, who is originally appearing in both texts. However, in the unified version of Baletić, the Unknown is no longer appearing as a character, but as a discourse - the dialogue that links together dramatic, intimate and time contexts of Michelangelo and Columbus.

Razgovor s Krzysztofom Warlikovskim

Koltèsov govor osamljenosti

Razgovarala: **Dubravka Vrgoč**

Krzysztof Warlikovski bio je asistent Peteru Brooku i Krystianu Lupi, režirao je u Piccolo teatru u Milanu, Kammerspiele u Hamburgu, Teatr Dramatyczny u Varšavi, Stary Teatr u Krakowu, Beit Zvi u Tel Avivu...

Svojim je dramama **Bernard-Marie Koltès** izmijenio izgled suvremenog svjetskog kazališta. "Naučio nas je misliti život", kaže poljski redatelj **Krzysztof Warlikovski**, koji je u Dramskom kazalištu "Gavella" postavio Koltèsovo "Zapadno pristanište". Krzysztof Warlikovski je bio asistent **Peteru Brooku** i **Krystianu Lupi**, režirao je u Piccolo teatru u Milanu, Kammerspiele u Hamburgu, Teatr Dramatyczny u Varšavi, Stary Teatr u Krakowu, Beit Zvi u Tel Avivu... Kazalište je za njega prostor istraživanja i mjesto našeg suočenja sa svijetom gdje postavljamo pitanja i ponekad iznalazimo odgovore.



Koja pitanja postavlja Koltèsovo "Zapadno pristanište" i kojim se motivima bavi specifičan Koltèsov govor što razara ustaljene modele drame u efektnom prikazu kaotične stvarnosti?

K. Warlikovski: To su ponajprije pitanja osamljenosti i pozicije outsidera u ovom društvu. Koltèsovi su karakteri sami, nitko ne odgovara drugome, svatko govori različitim jezikom. I oni koji su došli iz svijeta bogatih i oni posve siromašni, o kojima zapravo govori "Zapadno pristanište", jednako su osamljeni. Danas su ljudski odnosi postali poslovni odnosi, ne postoji više "Volim te", nego samo "Imam posao s tobom". S druge pak strane Koltès je bio outsider u ovom svijetu. Bio je homoseksualac. U Francuskoj se nije osjećao Francuzom, solidarizirao se s crncima i Arapima. Bio je stranac samom sebi i drugima. Način na koji je dotaknuo život u svom teatru ne možete naći bilo gdje. On čudesno uspostavlja napetost u gledalištu.

Kakav se svijet prepoznaje u njegovim dramama?

K. Warlikovski: Ako pogledate zagrebačke ulice vidjet ćete mnoštvo opsjednutih ljudi koji trče po dućanima s kreditnim karticama. Kupovanje je imperativ. No istodobno zapazit ćete na ulici i ljude koji su žrtve rata, izbjeglice, siromašne... "Zapadno pristanište" nas pita - s kime ću se identificirati, s bogatima ili siromašnima? Koltès dakle pokazuje dvije strane i postavlja pitanje. Sve su njegove drame ispisane iz stvarnosti, "Roberto Zucco" na primjer, no ta stvarnost u procesu pisanja postaje kazališnom fikcijom. Život koji Koltès dotiče stvara napetost u teatru. Njegove drame nisu izravna provokacija života, one upućuju publiku na razmišljanje o životu.

Iznimno zanimljiva dramska struktura Koltèsovih tekstova otvara prostor za pomicanje granica kazališne umjetnosti. Po čemu je Koltès još uvijek suvremen?

K. Warlikovski: Po visokom stilu i modernom jeziku, na način na koji su stari Grci i **Shakespeare** još uvijek suvremeni. Koltèsovi tekstovi su iznimno poetični. Ako ga usporedimo s danas isto tako popularnim **Wernerom Schwabom**, kojeg poput Koltèsa, smatraju jednim od reformatora suvremenog kazališta, primjećujemo da kod Schwaba postoji jedan iznimno zanimljiv naturalistički pristup, ali nema toga visokog tragičnog stila. Koltèsove su drame poput grčkih tragedija, u njima se reflektira i tragedija njegovog života.

Kako se Koltèsove drame ogledaju u našoj stvarnosti?

K. Warlikovski: Koltèsove su drame otvorene strukture. U mojem viđenju "Zapadnog pristaništa" sve je došlo od glumaca. Kada sam došao u Zagreb, gledao sam glumce i kao poljski redatelj uočio sam razlike. Osim što glumci ovdje nose u sebi specifičan mediteranski temperament, oni reflektiraju ovu stvarnost i vrlo uspješno mogu predočiti tragediju. Mnogo sam radio da bih od poljskih glumaca dobio tragičnost iskaza, morao sam prije svega naći formu, a potom iz nje izvući tragediju. Za poljske glumce kazalište je daleko od života, oni ne istražuju sebe u teatru, transparentni su i uglavnom drže da rade nešto što je artificijelno. Ovdje su glumci drukčiji, preponaju se osobnosti i one se koriste u predstavi. A stvarnost se dakako u predstavi nužno ogleda. Na primjer, monolog vojnika koji u sebi sadrži svu vojničku mitologiju ovdje zvuči poznato. Nešto je jako ljudsko upisano u Koltèsova djela. On ništa ne govori u rukavicama, život ne predstavlja poput mehanizma koji savršeno radi, već ga pokazuje u svoj njegovoj prljavštini, dokazujući da smo mnogo kompleksniji od onoga kako nas se čita slijedeći pravila potrošačkog društva.

Kako ste započeli postavljati Koltèsa u Zagrebu? Koji je bio prvi motiv, koji nesporazum?

K. Warlikovski: Ne možete započeti bez osjećaja. Čuo sam nešto, glazbu u zraku i pomislio sam da ona reflektira Koltèsovu tragičnu glazbu. Zatim sam se bavio Koltèsom u sebi, čitajući i istražujući njegov tekst. Sigurno, da sam "Zapadno pristanište" radio u Parizu, Jeruzalemu ili Varšavi bila bi to drukčija predstava. Nešto prepoznatljivo odavde se u nju upisalo. U toj specifičnoj realnosti pridružili su mi se glumci i Legen. Ta je kazališna realnost refleksija one druge. Kada u Zagrebu završim predstavu, "Zapadno pristanište" ću raditi u Varšavi. Krenut ću od toga što sam ovdje napravio, a glumci će me odvesti negdje drugdje, za nekom drugom glazbom.

Kakvim vam se čini hrvatsko kazalište?

K. Warlikovski: U Zagreb sam došao na poziv **Kreše Dolenčića**. Sreo sam **Bornu Baletića** u Londonu i on me je preporučio Kreši. Nisam mnogo znao o hrvatskom kazalištu, a kada sam došao svatko me je pitao samo: "Znate li Paola Magellija?". Mislim da se u vašem kazalištu miješaju različiti stilovi i da dolazi nova kazališna generacija s različitim idejama. Hrvatska je, već svojim položajem, u doticaju različitih kultura, zanimljiv prostor za teatarska istraživanja. Također odjeci se rata još uvijek reflektiraju u kazalištu, osjeća se naime nešto u zraku što je vrlo teatralno i za teatar.

Mnogo ste putovali i režirali u različitim sredinama. Je li kazalište danas izgubilo svoju različitost u poticajima zvane globalizacije?

K. Warlikovski: Teško mi je govoriti o nečem općenitom. Imam svoju poljsku, izraelsku, njemačku... situaciju. Ovo je kozmopolitsko vrijeme, otvoreni smo Europi. Mnogo putujem i često prelazim iz jednog svijeta u drugi. Vjerujem da je nešto zajedničko, ali je u svakoj zemlji i nešto specifično, stoga nastojim uvijek razumjeti razlike. Postoje redatelji koji ne putuju, nemaju vremena, koncentriraju se samo na jedan teatar..., ja sam drukčiji, znatiželjan sam, želim otkriti što se oko mene događa. Sretan sam kad radim u Poljskoj, ali isto tako želim upisati u sebe nešto od drugih kultura, civilizacija, jezika... Željan sam novih stvari i jako mi brzo isto može dosaditi. Svijet u kojem živimo promijenio se, stoga u njemu moramo naći nove perspektive i relacije, sve nam je blizu, nema više granica, provincija..., sve se otvara i sve je drukčije. Takav svijet nudi priliku kazalištu.



Ja jako volim Shakespearea i čitao sam ga još kao klinac. No ovih nekoliko redaka ne namjeravam ispisati hvalospjevima – bilo bi to besmisleno – o njemu se sve zna, želim samo ponoviti neke stvari, sebi samom, jer dugo nisam razmišljao o tom velikom piscu

Shakespeare

piše: **Ivan Vidić**

Govoreći o zacijelo najizvođenijem piscu u povijesti, teško je doći do nečeg novog. Teško je čak i razmišljati o **Shakespeareu**, makar iole originalno, ako je čovjek koliko-toliko odgovoran za riječi koje piše ili izgovara. Nemogućim se čini, a i neumjesnim, pokušavati iznositi kritičke stavove ili pisati teorijske tekstove. Već je napisano mnoštvo knjiga, sve su dobre rečenice izgovorene. Nema se tu što otkriti, novo i kapitalno, osim ako se negdje ne otkrije neki stari zagubljeni Shakespeareov tekst. U pisanju o njemu možda može biti zanimljiv samo nečiji osobni ton. Zbog toga je i ovaj tekst djelomično ličan pisan u prvom licu.

Činjenica je da se Shakespeare i danas jako puno postavlja na scenu, kod nas i posvuda. Isto tako je i sa filmom; iako duboko, sofisticirano i poetično, njegovo djelo posjeduje i široko shvatljivu i prihvatljivu naraciju, pa ga čak i Hollywood može razumjeti i uzeti za predložak. Na scenu ga je slobodan postaviti svatko.

Vidio sam priličan broj izvedbi Shakespearea, no one koje su mi se svidjele bile su vrlo rijetke. Dokraja – mislim ni jedna. Možda je pitanje svijesti strukturirane novijim i drukčijim medijima komunikacije, zapravo drukčije oblikovane percepcije i koncentracije nego kod Shakespeareovog "originalnog i idealnog gledatelja". Gledajući većinu od tih predstava dosađivao sam se. Nekad stvarno dosađivao, nekad konstruktivno, čak vrlo ugodno. Moje objašnjenje za takvo stanje je vrlo banalno, čak se može reći primitivno. Redovito je predugačak (koliko god ga kratili), prespor (koliko god ga scenski razigravali), retoričan, pa i prebrbljiv do te mjere da više ne mogu slušati ni čuti riječ – a ona me kod njega uistinu zanima, plijeni moju pažnju. Drukčije kazano, često smeta za oči i boli za uši: beskrajno mi je dosadan.

U trenucima konstruktivne dosade za gledanja raznih Shakespeareovih komada, razmišljao sam zašto to ljudi čine. Sada i ovdje. Možda je to, kao i svemu ostalom, nedostatak općenitog misaonog, estetskog i etičkog obrasca, gubitak jasne i samorazumljive cjeline? Ona vrsta nepovjerenja u vlastitu misao i brigu za "sutra" novog tisućljeća, zbog koje se Biblije laćaju i desetljećima dokazivani bezbožnici? Zanos koji izaziva poezija? Ili partikularni, površni komentar na zbilju, za kojeg se u Shakespeareovoj sveobuhvatnosti uvijek može naći predložak?

Misao koja mi se neprestano nameće jest da je Shakespeare – zbog svoje površinske, samo površinske!, razumljivosti priče – jednostavno upotrebljiv. Kazališni genij može biti upotrebljiv kao pasta za zube ili cipele; jedna od najgluplјih kazališnih predstava koju sam ikad gledao – uzet ću je za primjer – jest jedna njemačka produkcija groteskno nazvana *Europski san ivanjske noći*. U toj predstavi, pojednostavljeno, svaki lik govori nekim od europskih jezika. Prva asocijacija koja mi se nametnula u toj politički sponzoriranoj predstavi bila je ne propagirano zajedništvo već Babilon ujedinjene Europe. O sljedećoj, puno ciničnijoj, bilo bi još interesantnije razmišljati – kojim jezicima, to jest narodima pripada nebo, zemlja i podzemlje toga novog, lažnog idealnog svijeta. Dobra prilika za još jednu neukusnu šovinističku svađu; ne bi je se smjelo propustiti, makar tek zbog dobre šale.

S druge strane, one naše, može se naći čitavo mnoštvo različitih produkcija, različitih onoliko koliko su različiti njihovi autori. Osim tradicionalnih uprizorenja u kojima se živa tijela glumaca, teksta i ideje umataju u mrtvačke zavoje redateljske mumije, postoji i čitav niz predstava koje nam ne govore zapravo o Shakespeareu nego o tome tko je kakav. Primjerice *Otello* **Božidara Oreškovića** izgleda mi iskren, radikalan i buntovan, drukčiji, ali zapravo bez stila, kao i klub u kojem se izvodi, *Macbeth* u nezavisnoj produkciji **Darka Putaka** ostaje neostvaren, zaokružen u cjelinu (zapravo nedovršen kao nedovršena misao), nešto raniji *Macbeth* u HNK, ponikao iz redateljeve želje da se s teškim komadom alibira i kao umjetnik, zapravo nam ponovno samo potvrđuje siromaštvo duha toga aranžera plastičnog hadezeovskog cvijeća i crkvenih svijeća što ne gore. *Richard III* **Jagode Buić** u Gavelli izaziva interesantne podsvjesne veze između megalomanije i ludila glavnog lika i megalomanije i diletantizma autorice. Iako stoljećima mrtav, Shakespeare se opire, rita se; on podvaljuje. Čak je i najtalentiranijima teško na sceni ponoviti tu skladnu buku u piščevoj glavi. Čak i oni najdarovitiji često su prisiljeni preuzeti samo djeliće iz tog mnoštva. Osobno, nikad se ne bih latio tog posla. Meni je neupitan, ali danas prije svega za čitanje. Predstave, čini mi se, ne otkrivaju Shakespearea samog, one su test za one koji se njime bave.

I. Vidić: Shakespeare in Croatia

Thinking about the countless staging of Shakespear's plays, from the banal or hardly recognizable alterations to the literal and much too long productions, one cannot avoid the question whether it is at all possible to present Shakespeare competently to te audiences of today. Perhaps the textual reception is the ideal place for the playwright, since the theatrical form shows only what the director is thinking and not what Shakespeare himself was thinking.

Fenomen naše nove mladeži

FRA

Ivan Vidić: Ospice
Režija: Krešimir Dolenčić
GDK Gavella

U vremenu u kojem kazališne poetike sve više završavaju pred zidom pritisnutim šutnjom, koja bi nekom čudnom inercijom trebala sama po sebi postati razumljivom, i u kojoj bi pokret odmah morao zadobiti klicu smislenosti

Piše: **Tomislav Zajec**

snimio: **R. Sarađen**

U vremenu u kojem kazališne poetike sve više završavaju pred zidom pritisnutim šutnjom, koja bi nekom čudnom inercijom trebala sama po sebi postati razumljivom, i u kojoj bi pokret odmah morao zadobiti klicu smislenosti, povratak riječima već sam za sebe predstavlja svojevrstan pothvat. A vratiti se riječima koje će kao svoju primarnu zadaću imati opisivanje kružnice oko generacije koja je riječima najmanje prispodobiva, graniči s priličnom smjelošću. Ili možda treba krenuti drukčije te naglasak staviti na cjelovito i sveobuhvatno poznavanje x – generacije i svih njezinih hirova koje je nemoguće podvući zajedničkim nazivnikom? S druge strane, nastojati prodrijeti u svijet mladih zasigurno predstavlja pokušaj koji na kraju može biti dvostruko isplativ. Riječ je naime o sadržaju koji je naše kazalište uglavnom zaobilazilo kao ozbiljan fenomen, vrijedan pomnije teatarske raščlambe, tako da tema



sama po sebi sadrži dovoljno potencijaliteta, a eventualni uspjeh u uprizorenom, rezultirao bi postiranjem onoga što se vrlo često u različitim umjetničkim medijima, od književnosti preko muzike pa sve do kazališta znade nazvati novim, i napokon dostojnim kultnim uratkom jedne nove generacije. Dvije predstave, koje osim donekle skrivenih aspiracija prema takvom imenovanju, povezuje i gotovo istodobnost pojavljivanja u sredini željnoj odgovora i objašnjenja fenomena naše nove mladeži, pokušavaju istodobno pružiti neke odgovore. Jedna je *Plan 9*, predstava **Lukasa Nole** u Teatru ITD, a druga upravo **Vidićeve** *Ospice* u GDK Gavella. Obje su, što je u okvirima samozadane teme, krenule u igru kazališta od sličnih pozicija – spajanje raznorodnih žanrova u ishodištu je predstava, ali obje koriste riječi kao svoj primarni alat. I dok je Nola, težeći takvoj sveobuhvatnosti, kao rezultat ponudio prilično konfuznu realizaciju u kojoj se, sasvim paradoksalno, okviri neteatarskog ljušte jedan za drugim i ostavljaju prazan prostor izrazima koji, u krajnjem rezultatu, parodiraju sami sebe i tako poruke svode na čisto vikanje u vjetar, *Ospice* su sličnim sredstvima postigle nešto smislenije rezultate.

Vidićev tekst strukturiran je u jasnoj koketeriji s filmskim medijem; čvrstim rezovima vodeći iz situacije u situaciju sugeriraju se brza zatamnjenja između kratkih izmjena britkih rečenica, u razgovorima kojima glavna funkcija ne leži u međusobnom razumijevanju, pa čak ni u samoj komunikaciji. Na taj se način, podjednaka pažnja posvećuje izgovorenom i onom što ostaje stajati

Sve značajke naglašene ikonografije - od divljanja na pozornici i ruženja po električnim gitarama, do piva u jednoj, a cigarete u drugoj ruci - mladoj su publici poznate, dosadne i nedovoljno uvjerljive



između ili iza rečenica, jasno postavljajući pitanja o prešućenom. Redukcijom jezika vješto izostaju sva uvjeravanja, dodvoravanja ili laži. Mladi u Vidićevoj drami gurnuti su u kratke, ogoljele situacije u kojima je teško reagirati racionalno, u kojima se stvari događaju uglavnom prema inerciji. Borba za vlastiti identitet ili njegovo zatiranje, sukobi s autoritetima – od roditeljskih do institucionalnih koji ionako plivaju u vlastitom nerazumijevanju, ludilu ili tek samoći, konačna prepuštenost ulici kao najbezbolnijem rješenju u čijoj konačnici prestaje nada a započinje hladnoća kao jedina preostala zaštita, jedino cjepivo protiv bolesti od koje na sceni Gavelle oboljevaju svi oni koji nisu dovoljno jaki za onaj život za kakav mnogi misle da je još godinama daleko od nas, da se još uvijek odvija negdje drugdje.

I upravo je na tom mjestu drama možda morala biti direktnija, okrenuta više prema očitosti koja bi neminovno dala tekstu potrebnu zaokruženost. Vidić, naime, uglavnom vješto prolazi kroz neizgovoreno kao smisleno, izbjegavajući se preko mjere poduprijeti prazninom između redova, jako je moguće zamijetiti da na pojedinim mjestima tekst, previše oslonjen na snagu takve samorazumljivosti, daje tek dojam zbrke, koju u tim trenucima ipak ne možemo pročitati kao hotimično zamućivanje i poticanje kaosa. Ti trenuci u kojima bi sve nagomilane istine trebalo ili izreći ili ih, što je također legitimna opcija, odšutjeti, ali svakako dati, pogrešno idu za nanošenjem dodatnog sloja skrivanja i negativno utječu na dramsku tenziju između samih junaka a time i na ritam predstave.

Međutim, takva mjesta su rijetka – Vidić, uglavnom u točnom omjeru, riječi tretira kao nužne ali i iznimno opasne, stvarajući tako tekst nabijen potencijalitetom, koji omogućuje čitavu tangentu različitih pristupa i to prema svim likovima *Ospica*, tako da stvaranje suodnosa nalikuje na zanimljivu slagalicu u kojoj su sve opcije otvorene. Upravo u tome leži najveća vrijednost drame, te ovdje prepoznajemo Vidića kao autora koji jasno osjeća kazalište.

Redatelj **Krešimir Dolenčić** na taj je način ispred sebe imao tek naizgled jednostavnu zadaću – baviti se dramskim osobama koje je moguće kvalitetno kreirati na nekoliko podjednako uvjerljivih načina. Međutim, unutrašnji svijet svake pojedine osobe za sobom povlači i dio svijeta kojeg ona zauzima u interakciji s ostalim osobama i koji prema tome aktivno utječe na dramski prostor što ga okružuje. Dolenčić se tako odlučio tek za jednu od opcija, te stao iza nje promatrajući je kao isključnu. Iako je Vidićeve Mlade mogao, na primjer, oslikati kao sirove i potpuno blazirane klince, odlučio se za varijantu koja je nešto blaža ali i slojevitija – grubost tako postaje tek sredstvo zamagljivanja vlastite izgubljenosti, tuge i beznađa. Analogno tome, Profesor kao kontrapunkt postao je predstavnik sirovog autoriteta, Zatvorenik tiha prijetnja potpunog razbijanja prividne tuposti, a roditelji osobe koje su, zauzete vlastitom tragikom, potpuno nemoćne za reakcije koje bi bile od ikakve važnosti za njihovu djecu. Možda se tu i nalazi ključ; roditelji koji "ne znaju" prepuštaju djecu autoritetima koji "ne žele", i tako životne istine bivaju gurnute u usta onih koji imaju najmanje prava govoriti. U svijetu u kojem Luđak postaje Filozof, a Filozof jednostavno preuzima njegovu ulogu, Dolenčić je u najvećoj mjeri prostor prepustio upravo ovim temeljnim obratima, dajući glumcima otvoren prostor za izgubljenost koja, međutim, nije prelazila granicu proizvoljne kaotičnosti.

Ipak, redatelj pritom nije do kraja prepoznao jednu vrijednu kvalitetu Vidićevog rukopisa koja se očituje upravo u otklonu od tipiziranog pristupa mladima. Vidić je u svom tekstu mudro izbjegao ili čak blago ironizirao mnoge klišeje koji na neki način određuju x ñ generaciju, i postaju tako njezinim neraskidivim atributima. Dolenčić je, pak, gotovo potpuno zaobišao takav pristup – pogrešno misleći da će mladima takve aluzije ostati nerazumljive, čitavu je stvar nivelirao na danas već previše iz
nošenu rock ikonografiju, žrtvujući time najzanimljiviju ideju samog teksta, koja je ovako ostala neprepoznata, tek s pojedinim bljeskovima koji su u cjelokupnom poravnanom sklopu ostali nerazumljivi. Na taj način predstava se našla u procijepu. Sve značajke naglašene ikonografije ñ od divljanja na pozornici i ruženja po električnim gitarama, do piva u jednoj, a cigarete u drugoj ruci ñ mladoj su publici poznate, dosadne i nedovoljno uvjerljive, a pojedini iskoraci iz tih okvira prema eventualnoj samoironiji, u cjelokupnom sklopu nerazumljivi i nepotrebni.

S druge strane, ona mjesta u drami kojima je nedorečenost glavni nedostatak, Dolenčić nije pokušao otvoriti, već ih je, nastojeći na silu stvoriti mjesta očuđenja, učinio još konfuznijima, a nastali gubitak ritma pokušao tada nadoknaditi sasvim bespotrebnim intervencijama, kojih je kako se predstava bliži kraju sve više, a najočitija je vjerojatno ona u kojoj Josip visi iznad pozornice. Ostatak predstave ponudio je uglavnom korektan raspored, od montažne režije na početku kojom su građene britke elipse kao sukus Vidićeva pisma, pa sve do gotovo lirskih sekvenci koje su nastale kao dobrodošla posljedica nešto mekšeg pristupa danim situacijama. S druge strane, za održavanje dinamike pobrinula se i scenografkinja **Izabela Šimunović Lee** koja je omogućila efektne promjene situacija jednostavnom igrom okruglim svjetlima – ospicama, koje poput usuda, s tri strane zatvaraju prostor igre u kojem sve dramske osobe ostaju bez legitimnog izlaza. Jedini, onaj koji zatvara sama publika, te prema kojem i igraju glumci pokušavajući prijeći taj rub, ujedno je posljednji (dakako, bezuspješni) pokušaj bijega, koji s jasnom namjerom, donosi najveću hladnoću i neumoljivost.

Glumački sastav predstave, podijeljen na djecu i odrasle, iznašao je optimalna rješenja za svoju igru. Većina prostora svakako je pružena skupini Mladih među kojima su najviše dali već u više prilika potvrđena **Nina Violić**, osobito u igri sa zrcalom, i **Dražen Šivak** koji se već neko vrijeme dokazuje kao jedan od najperspektivnijih glumaca najmlađe generacije. Odraslima je Vidić dao nešto manje prostora, što je osjetio i sam dodatno pojačavajući ulogu Profesora u kojoj se izvrsno snašao **Drago Meštrović**, dok su **Helena Buljan** i **Slavko** Brankov, lutajući za smislom između nemoći i nebrige, naposljetku pribjegli grotesknoj izgubljenosti, koja i dalje ostaje prilično legitimno rješenje.

Ospice su, na taj način, predstava o x – generaciji koja je u svom izlasku upravo pred tu generaciju, zapela negdje na pola puta ñ u zrakopraznom prostoru gdje se mlada publika u izostanku uporišnih mjesta za drukčije tumačenje čitave priče teško može potaknuti tek blijedim fingiranjem svojih, ionako nezanimljivih, subotnjih izlazaka.

Tomislav Zajec je student dramaturgije iz Zagreba i član redakcije Frakcije.

Measles

The World of the Young represents a phenomenon worthy of a serious theatrical analysis. The performance Measles in Theater Gavella, based on the text written by Ivan Vidić and directed by Krešimir Dolenčić, is going exactly in that direction, having recognized in that content sufficient potential for a serious investigation.

DESET GODINA

Kazalište "Mala scena"

piše: Nives Madunić

Ovo kazalište teži stalno osluškivati što se zbiva s generacijama publike koja se izmjenjuje u njihovoj dvorani, hvatati korak s europskim i svjetskim iskustvima i idejama te uvijek iznova eksperimentirati sa svim raspoloživim kazališnim izrazima (i sadržajima) tražeći načina da, ne odustajući od umjetnosti, uvijek imaju punu dvoranu zadovoljne publike

Kazalište se danas nalazi u prilično nezavidnoj situaciji. Umjetnost koju njeguje malo koga uistinu zanima. Još manje bilo koga fascinira ili zavodi. Poput ostarjele matrone neprestano razbija glavu kako osuvremeniti svoj zanat i iznova privući klijente. Pri tome se sve više udaljava od svoje biti: zavodljive, pomalo tajnovite, vrlo lažljive, ali uvjerljive igre. Ona tako postaje ili elitistički luksuz (košta mnogo, vrijedi malo, a uglavnom je dosadna) ili je nalik isluženom i nepotrebnom zanatu sa sve rjeđom turističkom atraktivnošću.

Sve su rjeđi istinski zanesenjaci, zaljubljenici kazališne umjetnosti. Egzibicionisti ili trgovci gomilaju se u njegovu okrilju. A obični ljudi kazalište zaboravljaju. Nemaju oni vremena za pozerstvo, sentimentalizam, patetiku, velike geste i riječi koje traže da se o njima misli. Servirana i lako probavljiva zabava koja prazni mozak, liječi od stresa i usisava frustracije najprodavanija je roba na suvremenom tržištu zabavnih usluga.

A mnogi kazalištarci još uvijek samodopadno svoja kazališta i svoju umjetnost zatvaraju u karantenu tradicije, nacionalizma i konvencionalnosti pa onda dodijavaju i bogu i vragu kukanjem i naricanjem kako se za njih nitko ne brine. A koga briga za nekoga tko je sam sebi dovoljan?

U svijetu atrakcija i senzacija umjetnost staroga kova neumitno je dosadna.

A onda se odjednom rode predstave poput *Izbacivača* Teatra Exit ili *Hampera* **Renéa Medvešeka** i ZeKaeMa koje naprave strku pred kazališnim blagajnama gdje se svake večeri traži karta više. Četiri glumca glume dvanaest uloga. Jedna pila, stari probušeni hamper, osušena korica limuna, odbačeno glačalo i daska toaletne školjke pretvore se u nevjerojatan stroj kojim je moguće odletjeti kamo poželite. Zar je moguće da nekome može biti draža lutka od krpe ili obična limena konzerva od svih onih sjajnih igračaka, lutaka koje plaču, smiju se, miču nožicama i piške? Ili zar je moguće da čak i odrasli ljudi radije gledaju predstavu u kojoj nekoliko beskućnika jedne noći na uličnom smetlištu igra predstavu o princu i pirncezi za nekoliko limenih konzervi i jednog odbačenog krznenog medvjedića umjesto da sjede u nacionalnoj kući i dive se Shakespeareu i doajenima našega glumišta?

A istina leži, najvjerojatnije, u činjenici da je igra nekada, ona s krpenom lutkom kose načinjene od kukuruzne svile i ova današnja s kompjutorima ili igračkama na baterije uvijek ovisna jedino o udjelu mašte igrača u igri. Dijete nekada i danas posve se jednako igra, u načelu. Igračka je tek znak prestiža. Oduzmemo li djetetu igračku, ono će se nastaviti igrati jer mu igru nismo oduzeli. Ono će se igrati s prstima, sjenama, vlastitim tijelom, glasom i pokretom. Igrat će se jer mu ne možemo oduzeti maštu i želju za igrom.

A upravo na tragu te istine: vječne želje za igrom, nastaju i predstave koje vraćaju publiku u kazalište.

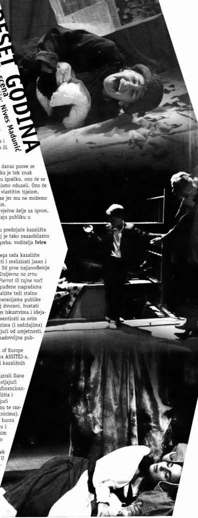
Zanimljivo je da na tom putu prednjače kazališta za djecu i mlade. U Hrvatskoj je tako nezaobilazno kazalište "Mala scena" iz Zagreba, voditelja **Ivice Šimića** i **Vitomire Lončar**.

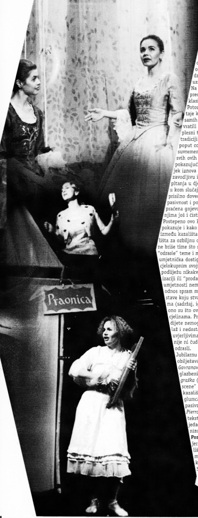
Tijekom svoga desetogodišnjega rada kazalište "Mala scena" uspjelo je razviti i realizirati jasan i precizan put svojih htijenja. Od prve najizvođenije predstave *Pričalo i Malena (Kraljevna na zrnu graška)* do današnjega hita *Pierrot ili tajne noći* (višestruko nominirane i nagrađene nagradama hrvatskog glumišta) ovo kazalište teži stalno osluškivati što se zbiva s generacijama publike koja se izmjenjuje u njihovoj dvorani, hvatati korak s europskim i svjetskim iskustvima i idejama te uvijek iznova eksperimentirati sa svim raspoloživim kazališnim izrazima (i sadržajima) tražeći načina da, ne odustajući od umjetnosti, uvijek imaju punu dvoranu zadovoljne publike.

Postali su članovima Council of Europe EU.NET.ART, Hrvatskog centra ASSITEJ-a, ITI-ja i Društva prosvjetnih i kazališnih djelatnika Hrvatske.

Posljednjih su godina organizirali Dane nizozemskog teatra (predstavljajući predstave, program rada i sufinanciranja brojnih nizozemskih kazališta i kazališnih grupa, organizirajući radionicu i priređujući izložbu te razgovore s nizozemskim umjetnicima).

Potom su organizirali i prvu burzu kazališnih predstava za djecu i mlade u suradnji s prosvjetnim djelatnicima kako bi djeci po školama bile prezentirane kvalitetne predstave, a ne tek komercijalni kvazi-projekti. U Opatiji su sudjelovali u organizaciji Prvog susreta profesionalnih kazališta za djecu i mlade, a u okviru kojega





je bio realiziran i natječaj za nove dramske tekstove za djecu i mlade.

U okviru kazališta "Mala scena" djeluje scena za djecu, scena za odrasle, kazalište u autobusu te dramski studio za djecu svih uzrasta.

Na njihovom repertoaru nalaze se predstave nastale na osnovi klasično zadanog dramskog teksta. Potom predstave u kojima tekst nastaje kao niz improvizacija tijekom samih proba. Dječjem su kazalištu vratili i glazbene predstave, a uvode i plesni teatar za djecu. Konačno na tradiciji klasičnih kazališnih izraza poput commedije dell'arte formiraju suvremene predstave. Zajednička crta svih ovih predstava uvijek je jedno: pokazujući različite kazališne izraze uvijek iznova formuliraju začudnu i zavodljivu igru koja dotiče najbitnija pitanja u djetetovu životu. Ovo kazalište ni u kom slučaju nije ono u koje su djeca prisilno dovedena, natjerana na apsolutnu pasivnost i poslušnost i iz kojega su istjerana praćena gnjevom čistačica koje moraju za njima još i čistiti.

Postepeno ovo kazalište svojim projektima pokazuje i kako se sve jasnije brišu granice između kazališta za djecu i tzv. ozbiljnoga kazališta za ozbiljnu odraslu publiku. A ta se granica ne briše time što se uvode neke ozbiljne i "odrasle" teme i motivi. Ta se granica briše kroz umjetnička dostignuća, kroz ostvaraje koji cjelokupnim svojim autorskim obujmom ne podliježu nikakvim banalizacijama, komercijalizaciji ili "prodavanju magle djeci koja ionako o umjetnosti nemaju pojma". Profesionalan odnos spram maloga gledatelja i same predstave koju stvaraju u svim njezinim segmentima (sadržaj, igra, audio-vizualni identitet) ono su što ove predstave čini umjetničkim cjelinama. Predanost igri i svijest da je dijete nemoguće prevariti, da dijete osjeća laž i nedostatak strasti, čini ove predstave uvjerljivima, hrabrima i zanimljivima pa nije ni čudo kada u njima uživaju i odrasli.

Jubilarnu desetu sezonu ovoga kazališta obilježavaju tako predstave *Cvilidreta s Gavranove stijene* (upoznajući djecu i s glazbenim teatrom), *Kraljevna na zrnu graška* (najigranija predstava "Male scene" napravljena na tradiciji kazališta participacije: u živoj suradnji glumca i djece koja prestaju biti pasivnim promatračima). Predstava *Pierrot ili tajne noći*, nastala prema tekstu francuskog filozofa i pripovjedača **Michela Tourniera** i nizozemskog kompozitora **Gutusa Ponsioena**, možda je tipičan primjer umjetničkih težnji ovog kazališta s jedne strane te svijesti o mogućnostima komercijalizacije koja ne ide na štetu umjetnosti. Slikovnica i CD ili kaseta koji prate predstavu odličan su komercijalni potez. I sami kazališni programi mogu biti produžetkom igre nakon kazališne predstave, koja je nezaustavljivo prolazna i ovisna o krhkosti sjećanja. Tako uz kazališni program predstave *Za delfine* **Mislava Brumeca** i **Dore Ruždjak** djeca dobivaju i dvije igre: nagradnu igru ZGO-a i crteže morskih bića. U predstavi *Bajka* **Danila Harmsa** i **Branislava Krivokapića** djeca prepoznaju krhotine klasičnih bajki, a dvoje glumaca (**Vitomira Lončar** i **Ivica Zadro**) izlaze iz uloge u ulogu uvijek iznova uvjeravajući djecu u istinitost i radost igre i mašte. Kazališni je program i opet atraktivno dizajniran. Na repertoaru su i predstave *O sutra* **Roela Adama** te *Šumska djeca* **Rudolfa Herfurtnera** prvonagrađenoga teksta s natječaja Kinder und Jugendtheaterzentrum 1996. godine čija je zagrebačka premijera bila i svjetska praizvedba ovoga teksta. Zanimljivost ove predstave koja na neobičan način govori o vremenu u kojem živimo krije se u prilično zahtjevnoj ulozi glumca. Vitomira Lončar uz pomoć tri glazbenika i jednog jastuka kao sugovornika oživljava desetak likova pripovijedajući priču. Napokon, ove sezone "Mala scena" najavljuje i plesnu predstavu *Duet Zagreb* za koju će koreografiju raditi **Kim van der Boon**, nizozemska koreografkinja i umjetnička direktorica "Danstheatre Arene" iz Amsterdama, čiju smo predstavu *Izmiješana hrpa* imali prilike vidjeti na gostovanju u Zagrebu tijekom Dana nizozemskog teatra za djecu i mlade u travnju 1996. godine.

Evidentno je, dakle, da se kazalište "Mala scena" upravo posljednjih sezona apsolutno definiralo i nametnulo kao ozbiljan čimbenik suvremenih kazališnih zbivanja u Hrvatskoj. Zrelost programa i usklađenost htijenja i realizacija donijeli su im i međunarodna priznanja te brojna gostovanja. Ove godine odlaze tako i na gostovanje u SAD i to na festival u Michiganu (American Association of Community Theatres) s operom za djecu *Cvilidreta s Gavranove stijene*.

Činjenica da su kazališta za djecu u nas još uvijek znatno marginalizirana u odnosu na tzv. "velike" teatre za odrasle (i to ne samo u financijskim sferama) samo potvrđuje staru praksu da dječja kazališta bivaju tzv. "odskočnim daskama" za odlazak na te velike scene. No ta usputna postaja (do pravog i relevantnog uspjeha u ozbiljnome kazalištu) zapravo je prvo susretište s kazalištem neke buduće odrasle publike i nekih budućih odraslih kazališnih umjetnika. Ako su danas u Hrvatskoj upravo ova kazališta (ZKL, Osijek, Split, Zadar i Mala scena te sve brojnije kazališne grupe) ona kazališta koja su i najotvorenija prema novim iskustvima, novim pričama i novim izražajnim mogućnostima, novim zahtjevima nove publike, možda slika budućnosti kazališne umjetnosti i nije tako crna. Ako ova kazališta danas uspijevaju donositi duh novog doba, prepoznavati novu publiku i čuvati umjetničku razinu svojih projekata onda će valjda i u njih odgojena publika, ti novi mladi ljudi stasali na novim "dječjim" predstavama, jednom i u naše veliko i ozbiljno kazalište donijeti taj novi duh. I to onaj pravi koji ne zamjera kazalištu što nije onako vješto u oslikavanju stvarnosti ili stvaranju novih svjetova kako to čine mediji s novim tehnologijama, nego će upravo u toj njegovoj nesavršenosti i različitosti naći draž umjetničkog stvaranja.

Nives Madunić kazališna je kritičarka i dramaturginja iz Zagreba

René Medvešek:
NADPOSTOLAR MARTIN
Gradsko kazalište lutaka Rijeka

Granice kazališnih žanrova se pomiču i još jednom međusobno isprepleću čineći tipično medvešekovski svijet prožet poetikom i ljepotom običnog i svakodnevnog koji kroz kazališni čin postaje čudesnim

NADPRIPOVJEDAČ RENE MEDVEŠEK

piše: **Magdalena Lupi**

Nova kazališna maštarija jednog od najintrigantnijih hrvatskih redatelja mlađeg naraštaja, Renéa Medvešeka, zove se *Nadpostolar Martin*, a premijerno je izvedena u riječkom Gradskom kazalištu lutaka 6. veljače. Iako je prvi puta radio u lutkarskom kazalištu, njezin se autor nije odlučio udaljiti od svoje specifične kazališne poetike kojom njegove predstave zauzimaju i zasluženo zasebno mjesto na hrvatskoj kazališnoj sceni. U slučaju ovog najnovijeg scenskog uratka, granice kazališnih žanrova se pomiču i još jednom međusobno isprepleću čineći tipično medvešekovski svijet prožet poetikom i ljepotom običnog i svakodnevnog koji kroz kazališni čin postaje čudesnim. Stoga, uvodna opaska da je riječ o predstavi rađenoj u lutkarskom kazalištu nikako ne označava i njen (lutkarski) žanr. Kako su elementi lutkarstva već dio autorova prepoznatljiva "kazalištopisa", prisutni i u *Hamperu*, a posebice u *Mrveku i Crveku*, tako su u *Nadpostolaru Martinu* u najmanju ruku i očekivani, te, dakako, i više korišteni no u prethodnim predstavama. Lutkarstvo je ovdje kombinirano sa zakonitostima dramskog teatra, animirani predmeti zadobili su karakter i funkcioniraju kao scenski likovi, glumački igrani dijelovi neprestano se izmjenjuju s animacijskim.

No ono u čemu nas Medvešek svaki puta ponovno osvoji jest neodoljiva, maštovita priča koja nas zapanji svojim jedinstvenim značenjima. Rađena postupkom glumačkih improvizacija ona nastaje gotovo "ni iz čega", a iz onoga što se tek čini najjednostavnijim i scenski-vizualno najskromnijim, izrodi se nevjerojatno bogat i šarolik svijet pun najraznovrsnijih zanimljivih prebivatelja. Među nemalim brojem predstava – kojima se našim najmlađim gledateljima pod izgovorom kazališta rađena isključivo za djecu, nerijetko "podvaljuju" slatkaste pričice umotane u bljeŝtave kič ambalaže presnimljene s tv ekrana ili video vrpca – *Nadpostolar Martin* je pravo osvježenje i za djecu, i za one ponešto starije, jer se njima nudi toliko potrebit istinski, iskren kazališni čin.

U slučaju *Nadpostolara Martina*, jedan san i jedna cipela pokušat će promijeniti gotovo čitav svijet. Uporište za priču o snovima, čak ostvarenima, koja se uvijek, kako to najčešće i biva, ipak mogu okrenuti protiv naše volje, njezin autor nalazi u Bibliji, baš kao što i njegova Martina najviše zaokuplja "Knjiga nad knjigama" u kojoj mu se najfascinantnijim čini prizor Isusova hoda po vodi. Upravo on će ga nadahnuti za stvaranje "nadcipele" koja će ovaj naš jalovi i žalosni svijet pokušati promijeniti na bolje. Proučavajući tako različite hodove, Martin će pomoću uočenih različitih krivulja hoda "nogopisa" – upisivati različita raspoloženja i doći do formule za cipelu u kojoj će se čovjek tako savršeno osjećati da neće više trebati čak ni misliti. No Medvešek se i u ovoj predstavi pokazao majstorom pripovijedanja (predstava je u cijelosti rađena na montaži snimljenog teksta kroz koji se Medvešek predstavlja kao narator, i živе igre na sceni). Tako je uz njen krajnje nepredvidiv ishod, i doista izvan svakog dramaturškog klišea, odlučio promijeniti tok pripovijedanja, zamijenivši svog protagonistu – cipelu – proždrljivim šeširom koji se nenadano upleo i u san i u priču o Martinu.

Mini mundus Medvešekova nadpostolara čini scenski prostor smješten pod trošnim stolom gdje se nalazi stolčak s majušnim stolcem, što predstavlja tek jednu od brojnih metafora kojima je predstava prožeta. Drugi bitan scenski element čine odbačeni predmeti za koje još jedino mare stanovnici Medvešekova kazališnog svijeta – Pučani nadpostolarije (**Karin Frolich, Božena Maletić, Zdenka Marković, Snježana Piršljin, Sibila Ceizek, Branko Smiljanić i Alex Đaković**) u čijim rukama ti predmeti dobivaju svoje određene kazališne uloge. Realni predmet, ili što bi u nekoj drugoj predstavi mogla biti "tek" scenska rekvizita, na specifičan je način ovdje predstavljen kao scensko biće *prije svega* svojom pojavnošću samom, a zatim nadgrađen animacijom, da bi na kraju bivao elementom kroz koji se uz pokret i mimiku izvođača predstavlja određeni tip (npr. pijanac, umišljena djevojka, itd). Obrnuto je s likom naslovne uloge koji je postavljen isključivo glumački (u sjajnoj interpretaciji **Ranka Lipovšćaka**), a koji zapravo ponovno objedinjuje nekoliko različitih "uloga" tj. funkcija koje zajedno čine njegov karakter: lutke, lika iz crtanog filma, posebno svojim govornim varijacijama, vrsna mimičara i glumca.

U *Nadpostolaru Martinu* život je (barem pokušao biti) san, izabirući na kraju njegovu vedriju stranu koja naizgled sivu svakodnevicu može vrlo lako učiniti drukčijom i ljepšom i boljom. Medvešekov Nadpostolar, kao oličenje plemenitog i dobrog, jedino čvrsto i vjeruje – isključivo u dobro, u čovu i uspijeva. U nadpostolarovoj vjeri i dobroti jest bit svega, ma koliko život bio san, barem za tren.

A u snima jesam i želim
činiti dobro, jer se ne gubi
čak ni u snu dobro djelo;

reći će **Calderonov** Sigismund u drami **Život je san**. A isto bi vrijedilo i za Medvešekovog junaka, Martina, koji nam odašilje svoje toplo, iskreno i krajnje etično, i u najpozitivnijem smislu osnovne kršćanske poruke poput "ljubi bližnjega svoga", i "čini dobra djela", što smo s vremenom i godinama zaboravili znati čitati. U tome nam doista mogu pomoći čak i iznošene cipele, u kojima smo možda zaboravili i hodati.

Magdalena Lupi kazališna je kritičarka i dramaturginja iz Rijeke

14 YEARS OF



POWER

STATION

Elisa Monte Dance Company

piše: **Vladimir Stojsavljević**

TJEDAN SUVREMENOG PLESA PETNAEST GODINA

Festival **Mirne Žagar** kroz proteklih petnaest godina bilježio je istinske mijene suvremenog plesa i od zanimljive smotre prerastao je u međunarodnu manifestaciju o kojoj se danas govori i piše s ozbiljnošću i izvan Hrvatske.

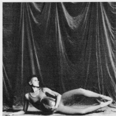
Početak je bio pun entuzijazma i dogodio se 1984. godine. Program prvog Festivala sačinjavali su radovi mladih koreografa koji su tada činili zagrebački plesni krug. Ali već na drugom Festivalu postale su očitim ambicije i mogućnosti.

Stavljajući na program **Šparemblekov**, danas već legendarni, rad *Pjesme ljubavi i smrti* umjetnička voditeljica je svoj Festival pomaknula iz svijeta alternative u profesionalne vode. Na trećem Festivalu pojavili su se i prvi gosti iz Francuske, Austrije i Slovenije. Možda je najvažnije spomenuti da se prvi puta na Festivalu pojavio koreograf **Damir Zlatar Frey** s predstavom *Metastaze*. To je predstava urbanog senzibiliteta, istina ne još onako formiranog i umjetnički uobličenog kao što ćemo ga imati prilike gledati u predstavama drugih autora na idućim festivalima, ali za povijest ostaje činjenica da je to bio festivalski prvijenac ovog autora. Četvrti Tjedan suvremenog plesa prvi je opsežan i vrlo značajan po svojem programu.

Dolazak **Susanne Linke** (Njemačka) u Zagreb pamti se još i danas. Radi se o autorici istančanih ideja koje na pozornici pokazuje kao kombinaciju plesnog pokreta, tišine, mimske radnje i odnosa spram objekta. Njezino povlačenje kade po pozornici Gavelle u najmanju ruku je zauvijek slomilo predrasudu o plesnoj umjetnosti kao visokoformalnoj i lijepoj zabavi. Drugi nastup Damira Zlatara Freya na Festivalu s predstavom *Raspeće Glorije*, u izvedbi ZPA, pokazao je koliko su elementi koreodrame ušli na domaću scenu, i ne samo radi Freyevih intimnih preokupacija nego i zbog plesačkih mogućnosti sudionica predstave. I prisutnost **Jasne Knez** na ovom Festivalu svakako je od važnosti za povijest jer je prva pokazala pretapanje konceptualnosti i plesnog izričaja koji danas ima svoje snažne predstavnike, primjerice **Truus Bronkhorst** iz Nizozemske. Koliko tehnika može plesača odmaknuti od baleta i vinuti ga do neslućenih izražajnosti vidjelo se u predstavi kultne grupe **Diversions** iz Engleske.

Peti Festival bio je sasvim legitiman međunarodni Festival, na kojem su dva autora pokazala sve ono o čemu su već nastale knjige u kojima se dramskog glumca i plesača opisuje kao idealnu sintezu imenovanu — izvođač.

Naime, **Joseph Nadj** pokazao je svoju predstavu *Sedam nosorogovih koža* koja je oduševila gledalište, ali i kritiku i profesionalce. Nadj danas ima svoje kazalište i svoj stil, ali 1988. godine prvi susret s njim na ovom Festivalu pokrenuo je niz teorijskih pitanja. U njegovoj predstavi smo prvi puta vidjeli na koji način se koristi iskustvo borilačkih istočnjačkih vještina, kako se stvara danas već legalizirana dramaturgija u plesnoj predstavi (funkcija dramaturga je i dandanas za naše cjelokupno glumište preuranjena inovacija), kako se postiže scenska apstrakcija s običnim predmetima poput stolca te ulogu humora unutar ozbiljnih tema kao kontrapunkt.


Truus Bronkhorst

Drugi autor koji je nezaobilazan kad govorimo o 5. Tjednu suvremenog plesa je danas već pokojni **Larry Leong**, čijim smo predstavama *Eventides* i *Dark Light* vidjeli fascinantnu koncentraciju izvođača koja se postiže zahvaljujući istočnjačkim vještinama i upotrebu tišine u plesnoj predstavi kao dramskog naboja.

Na 6. Tjednu suvremenog plesa prvi put se pojavio **Matjaž Farič** sa svojim istočnim plesnim projektom i predstavom *Rdeči alarm* gdje je na nevjerojatan način predvidio onu budućnost bivše države, njezin rasap, koju smo doživjeli svega dvije godine kasnije. Ova predstava je važna i zbog toga što dokumentira koliko se plesna umjetnost približila



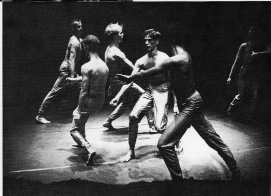
Nederlands Dans Theater 2

Festival!

Dansgroep Krisztina de Chatel



Balet HNK Zagreb



drami, ne samo u smislu aktualne poruke nego kako osjećajnost i apstraktni senzibilitet u plesnim predstavama sve više zamjenjuju motivi, do tada rezervirani isključivo za dramsku riječ.
Sedmi Festival imao je možda najopsežniji program u cijeloj ovoj kratkoj povijesti. Gledali smo **Trishu Brown, Lanonimu Imperial, Kilinu Cremonu, Da Motus, Thierry Smitsa** i kratak pregled radova **Nade Kokotović**. To je bio Festival na kojem su se svi putovi i stranputice suvremenog plesa bjelodano ukazale. Iste te godine članovi tek osnovane grupe **Montažstroj** uručili su nagradu za životno djelo Milku Šparembleku, **Milani Broš** i Nadi Kokotović, i taj čin povezao je naraštaje koji su od zagrebačke plesne scene učinili svjetski poznatu plesnu scenu. Pregled radova Nade Kokotović bio je pokušaj Mirne Žagar da na Festival uvede rubriku "portret koreografa", u kojoj bi se prikazivanjem nekoliko radova odabranog koreografa gledateljima pokazala jedna umjetnička karijera. Nažalost je to uspjelo samo još jednom, a odabranik je bio Damir Zlatar Frey. Važno je reći i to da je Festival omogućio Lanonimi Imperial i Thierry Smitsu da uplove u međunarodne vode kao relevantne koreografske nade, a što je vrijeme i dokazalo. Na takmičenju početnika pobijedo je **Emil Matešić**, što mu je omogućilo da postane to što danas znači.
Godine 1991. osmi Festival je na programu imao španjolske i nizozemske grupe. Umjetnička voditeljica, sad već učvrstivši koncept Festivala, krenula je prikazivati određene tematе. Što se Španjolaca tiče mogli smo vidjeti da su uistinu prestižna plesna scena Europe s darovitim autorima koji se u većini slučajeva oslanjaju na urbani folklor. Nizozemci su, pak, pokazali niz vrlo rafiniranih autora za koje bi se moglo reći da su pravi umjetnici plesne umjetnosti. Nezaboravan dojam ostavile su plesna grupa **Krisztine de Chatel** i Nederlands Dans Theater 2 s koreografom **Jiryjem Kyllianom.** Vidjeli smo razliku između apstraktnog ekspresionizma glasovitog njujorškog kruga (Graham, Taylor, Brown itd.) i onoga što je Europa učinila od takovih uzora.
Najvažniji događaj devetog Tjedna suvremenog plesa bila je premijera hrvatske koreografkinje **Mare Sesardić** *Suncobrani*. U toj predstavi vidjeli su se bitni razlozi za održavanja ovog Festivala:



Compagnie Fattoumi-Lamoureux

Suver Nuver

ohrabrenje domaćih snaga i borba s utjecajima. Sesardićka je s iskustvom gledatelja predstavâ suvremenog plesa, zahvaljujući svojoj darovitosti, pokazala svoj autentičan način. U toj predstavi vidjeli smo da je autorica upućena u nova stremljenja suvremenog plesa, ali i da je svoja. Pod pritiskom realnosti Festival je pokazao zamor, ali je ipak i u toj ratnoj godini bilo dovoljno gostiju iz inozemstva koji su nam svojim nastupom pružali podršku.

Deseti Tjedan nije prošao bez svijesti o malom jubileju, ali bi ga valjalo proglasiti radnim. Važno je to što se na tom Festivalu pojavio Théâtre du Mouvement iz Francuske s predstavom *Pismo donosiocu*, kao bitni predstavnik novog lirizma u plesu. Nije na odmet spomenuti da su domaći autori nastupali posve ravnopravno u programu, a ne kao popratne domaće grupe ili "domaćini izvan konkurencije".

Zadnja četiri festivala previše su ovisila o prilikama u zemlji (trinaesti je Festival u posljednji trenutak otkazan i prometnut u video-projekcije, uz nastup domaćih snaga), ali su ipak, osim kontinuiteta, imali svojih svijetlih trenutaka: prvi puta je nastupio umjetnik iz Izraela (**Jossi Yungman**), prvi put smo vidjeli originalni buthoples, prvi put smo se upoznali sa site-specific teatrom **Frits Vogelsa** i **Griftheatrea**, prvi put smo vidjeli umjetnike iz Portugala.

Tjedan plesa u proteklih četrnaest godina omogućio je uvid u stilove i plesne forme, čiji najbolji reprezentanti nisu uvijek stizali u Zagreb. Ipak, uz materijalne nedaće i uz golemi napor Mirne Žagar i mnogih njenih osobnih prijatelja iz raznih kulturnih institucija u inozemstvu, dobivali smo relevantnu informaciju. Uz ovaj zadatak, iz snaga Festivala stasala je i velika edukativna organizacija **MAPA** koja je brojnim mladim stvarateljima plesa omogućila prodor u svijet ili barem ozbiljno školovanje po prestižnim školama Europe. I strožijem kritičaru jasno je da je ovaj Festival uspio na ozbiljan način dokumentirati svoje vrijeme, promijeniti ukus zagrebačke publike i okuražiti mnoge kolebljive mlade autore da se izraze. Petnaestogodišnjica Tjedna suvremenog plesa sigurno nije kraj za pobrajanje rezultata Mirne Žagar, ali je dobar razlog da se sumira uspjeh jednog osobnog napora.

Razgovor s **Mirnom Žagar**, umjetničkom direktoricom Tjedna suvremenog plesa

Nakon 15 godina

razgovarao: **Marin Blažević**



Nakon petnaest godina mogu reći da sve više uočavam utjecaj onoga što smo vidjeli na proteklim Tjednima. Dijelom je to dobro. Ali dijelom i pogubno. Osim pojedinih istaknutih i međunarodno prezentnih autora, poput Boruta Šeparovića, a u posljednje vrijeme Emila Matešića i Mare Sesardić, drugi se oslanjaju na ono što su vidjeli, ne riskiraju dovoljno da doista prozbore o tom utjecaju, upuste se u dijalog, pa i odmake

F *Prije petnaest godina pokrenuli ste festival Tjedan suvremenog plesa. Je li postojao neposredni povod, jeste li odmah na početku imali jasan cilj i da li se već tada mogla nazrijeti koncepcija festivala kojega su se ambicije, ali i značaj za razvoj hrvatske plesne scene, postupno povećavali?*

M. Žagar: Kad je začeta ideja o Festivalu, u Zagrebu se stjecajem okolnosti poklopilo nekoliko obljetnica koje su se činile dovoljno značajnima da bi se tim povodom ukazalo na problem suvremenog plesa i potaknulo drukčija "gledanja". Tada su, uz Školu za ritmiku i ples te razvijenu amatersku plesnu scenu, postojala tri ansambla: Studio za suvremeni ples, Zagrebački plesni ansambl i Komorni ansambl slobodnog plesa. Kasnije su se pojavili Gesta, Plesni teatar Studentskog centra i Plesne radionice pri SEK-u. Zagrebački plesni ansambl, kojega sam tada bila umjetnički voditelj, upravo je navršavao svoju desetu obljetnicu, a slavila se i obljetnica djelovanja **Ane Maletić**, osnivačice Škole za ritmiku i ples. Pokrenuli smo festival koji je htio popularizirati suvremeni ples prezentirajući ga široj publici. Ideja festivala ostala je do danas promoviranje suvremenog plesa u svom bogatstvu njegovih formi. No, od svojih početaka festival je imao i edukativnu funkciju. Pokušavalo se utjecati na izgradnju ili jačanje postojeće, ili možda točnije - nepostojeće infrastrukture potrebne da bi se suvremeni ples uopće mogao odvijati i razvijati.

S vremenom, s povećavanjem interesa, dotokom sredstava i naročito nakon otvaranja Zagrebačkog kazališta mladih s doista adekvatnom scenom za prezentaciju suvremenog plesa, uvjeti za dovođenje većih ansambala iz inozemstva postajali su sve boljima, a razvoj domaće produkcije sve dinamičniji.

F *U kojoj je mjeri Tjedan uspio pratiti kretanja u suvremenom plesu i kazalištu pokreta?*

M. Žagar: Festival je od početka računao na vrhunsku produkciju, ali je iz godine u godinu program dobivao konačani oblik ovisno o financijskim sredstvima, ali i ratnim okolnostima. Naš najjači program, onaj iz 1995., otkazan je tjedan dana prije početka zbog bombardiranja Zagreba. Bilo je teško jasno profilirati festival jer se nikada nije moglo godinu dana unaprijed znati hoće li festivala uopće biti sljedeće godine, a gostovanja najtraženijih umjetnika i skupina moraju se katkada dogovarati i dvije-tri godine unaprijed.

Mogu reći da smo, osim klasične baletne forme, imali prilike prezentirati brojne plesne forme, od tipično američkih stilova u rasponu od **Trishe Brown** do **Donalda Byrda**, **Elise Monte** i **Jonathana Appelsa**, zatim plesnog teatra njemačkog ekspresionizma tipa **Susanne Linke**, sve do velikih plesnih formi Nederlands Dans Theatera, velikih *contemporary* koreografa poput **Kyliana Naharina** i **Josefa Nadja**; od francuskog plesa **Anjelin Preljocaj**, **Dominique Bagonet** i **Odile duBoc**, belgijskog i nizozemskog kruga s autorima kao što su **Jose Besprozvany**, Thierry Smits, Krisztina de Chatel, Pauline Daniels, do butha prošle godine. Mimu smo upoznali u svoj njezinoj pojavnosti, od Grifftheatrea, preko Theatre de Mouvement do Suver Nuver i Karine Holla. Ove godine želja nam je bila na neki način "zatvoriti" krug prezentacijom raznih stilova, recentne domaće produkcije, ali i radova pojedinaca koje smo svojevremeno imali priliku upoznati u njihovim koreografskim počecima (Truus Bronkhorst, Thierry Smits), kada su nam se predstavili kao solo plesači, a danas imaju svoje ansamble. Razvoj plesa u srednjoeuropskom krugu pratili smo redovito, posebno Sloveniju (Damir Zlatar Frey, Matjaž Farič), te sve ono vrijedno što se pojavljivalo u nas.

F Na Eurokazu, festivalu novog kazališta pokrenutom u Zagrebu nekoliko godina nakon Tjedna, prikazivane su predstave koje su se mogle uklopiti i u program Tjedna, ali i obrnuto. Razlika između dvaju festivala je neupitna, ali povremena podudaranja potvrđuju da više ne postoje neprobojne granice između umjetničkih formi. Biste li u tom smislu komentirali odnos dvaju naših najznačajnijih međunarodnih festivala s područja izvedbenih umjetnosti?

M. Žagar: Tjedan suvremenog plesa bavi se pojavama u suvremenom plesu i kazalištu pokreta, prezentira one pojave koje se već zbivaju i daju evidentne rezultate, ali i upućuju na neke tendencije unutar Hrvatske. Za razliku od Eurokaza, koji često propituje rubne forme pokušavajući ih sučeljavati s mainstreamom, Tjedan nije nikada htio sukobljavati razne forme i tradicije. Zanimala me dobra predstava, kvaliteta izvođača, produkcija, mogućnost uspostavljanja komunikacije između naših i stranih umjetnika, te prezentacija što šireg spektra upotre-

ba i mogućnosti koje kao izraz pružaju pokret i ples. Ako se pokazivalo i nešto što bi moglo biti "kazalište", to smo činili samo da bismo promatrali kako su u tom slučaju pokret i ples korišteni. Pretpostavljam da Eurokaz, kao festival koji se bavi kazalištem, smatra da je ono forma koja natkrovljuje sve ostale izvedbene umjetnosti, unutar kojih se pojavljuje i ples, pa stoga u svojem programu katkad pokazuje i plesne predstave.

F Možemo li se složiti da je Tjedan, promatrano iz današnje perspektive, uvelike utjecao na razvoj suvremenog plesa i kazališta pokreta u našoj sredini?

M. Žagar: U našoj sredini, još prije Festivala, razvijenija je bila forma tanzteatra i ekspresionistički izraz, koji nalaze čvrsto uporište u kazalištu pokreta, ali trebalo je pružiti uvid i u druge forme, kao što je na primjer mima. Nastojala sam slagati program tako da na neki način korespondira s onim za što su postojale natruhe razvoja u našoj sredini, a istovremeno ukazati na nove i drukčije tehnike i izraze, te potrebe razvijanja vještina i uspostavljanja dijaloga. Recimo da su ansambli, okupljeni oko svojih osnivača i autora, u to vrijeme bili jasnije profilirani: Studio za suvremeni ples išao je putem modernog "baleta", KASP je bio okrenut eksperimentu, a ZPA tanzteatru. Danas su, na žalost, ansambli postali plesni "servisi", a pojedinci/autori, ako nisu vezani uz ansambl, moraju naći načine da formiraju vlastitu "trupu" oko pojedinih projekata, što narušava kontinuitet njihova rada.

Nakon petnaest godina mogu reći da sve više uočavam utjecaj onoga što smo vidjeli na proteklim Tjednima. Dijelom je to dobro. Ali dijelom i pogubno. Svjedoci smo da su, osim pojedinih istaknutih i međunarodno prezentnih autora, poput Boruta Šeparovića, a u posljednje vrijeme Emila Matešića i Mare Sesardić, drugi vrlo hermetični i kao da, oslanjajući se na ono što su vidjeli, ne riskiraju dovoljno da doista prozbore o tom utjecaju i nastave evidentno potaknutu komunikaciju, upuste se u dijalog, pa i odmake. Izuzeci su prisutni, ali i nedostatak hrabrosti za autentična istraživanja, što pak ne znači da ne postoje i autentični talentni. Mnogo radim sa stranim autorima i grupama pa imam prilike vidjeti da, unatoč svoj razlici u uvjetima i infrastrukturi, naši plesači previše salonski razmišljaju o svojoj umjetnosti, nedovoljno su spremni na veliku odgovornost i prepuštaju se usporenom razvoju u svojoj profesiji. Na neki je način već duže vrijeme prisutan svojevrsni "hobizam" u bavljenju ovom profesijom, što je samo djelomično rezultat krajnje nepovoljnih uvjeta. Ono što me fascinira jest nedostatak potrebe i volje za usavršavanjem, kao i činjenica da, kada se pruži mogućnost susretanja i komuniciranja sa stranim autorima i pedagozima, upoznavanja s novim tehnikama i tehnologijama, u takvim prilikama nisu prisutni uglavnom profesionalci - oni sve znaju. Na sreću, te su radionice pune mladih ljudi koji žele kročiti u ovu profesiju i upravo oni znaju prepoznati trenutak i "ugrabiti" šansu da bi krenuli dalje. Važno je da ne odustanu!

Uočavam veliki boom individua koje se u nas bave plesom, ali ansambli stagniraju, ne regeneriraju se, pa zato nije niti čudo da mnogi pojedinci odlučuju otići u inozemstvo iskušati svoju snagu. Problem je također u tome da mnogi hoće raditi velike predstave, za što naprosto nema uvjeta.

F Svojevremeno ste osnovali Hrvatski institut za ples i pokret (HIPP) i pokrenuli MAPAZ, zagrebački ogranak Moving Academy for Performing Arts. Što ste tim poduhvatima htjeli, a što ste uspjeli postići?

M. Žagar: Smatrala sam da mora postojati jedan referalni centar i ono što se vani naziva resource centre, kojemu bi se ne samo mogli obraćati naši bivši, sadašnji i potencijalni inozemni partneri kako bi dobili važnu informaciju o tome što se zbiva u Hrvatskoj, već putem kojeg bi i naši umjetnici razmjenjivali informacije na međunarodnom planu. Bilo bi to mjesto susretanja i povezivanja. Partnera sam pronašla u Nizozemskoj, u kazališnom institutu, kod Ide van Heiningena. Paralelno s MAPA-om osnovan je i MAPAZ kako bi se pomoglo lokalnoj sredini i lokalnim autorima da se međunarodno utemelje, da se prepoznaju njihove inicijative i pomogne izgradnja infrastrukture. Smatrala sam, i dalje smatram, da je besmisleno graditi Akademiju za ples, pogotovo jer je infrastruktura na koju bi se trebala oslanjati manjkava i zastarjela, a metode vape za osuvremenjivanjem. Akademija bi takvu situaciju samo zapečatila. Osim toga, danas se u svijetu Akademije više uopće ne otvaraju. Puno je lakše, jednostavnije i jeftinije graditi mobilne sustave koji nisu okoštali i koji se programski mogu mijenjati paralelno s promjenama u samoj umjetnosti, pa čak te promjene i poticati.

Problem je izbio zbog toga što moja struka, moji suradnici i ja nemamo u vlastitoj sredini relevantnog partnera za dijalog. Na primjer, u inozemstvu se partneri najprije prepoznaju prema afinitetima, zatim se razgovara o mogućnostima i modelima suradnje, a tek na kraju o novcu. Kod nas je put potpuno obrnut. Najprije se pobroje nemogućnosti, teškoće provedbe; utvrđuje se da novaca nema i traže se izgovori, a najmanje se razgovara o tome što zapravo treba učiniti.

HIPP sam osnovala 1992. kao neprofitnu udrugu, "kišobran" za organizaciju Tjedna i MAPAZ-a., i to prema sličnim organizacijskim

Elisa Monte Dance Company

modelima u inozemstvu. Nadala sam se da će novi sistem i nove strukture, ali i sama profesija, uvidjeti važnost takve inicijative i znati cijeniti uloženi trud. Htjela sam da ono što nije bilo dostupno mojoj generaciji, dakle važne informacije i pomoć u daljnjem stručnom usavršavanju i djelovanju, omogućim svojim kolegama i onima koji se našom profesijom tek počinju baviti. Brigu o budućnosti i generacijama mladih smatram dužnošću svakoga tko djeluje u kulturi.

Problem je u tome što se kod nas i neprofitni sektor tretira kao business, uopće ne postoji razumijevanje za angažman oko neprofitne organizacije, a koji podrazumijeva neprestano ulaganje - sredstava, ljudi, energije, entuzijazma. Treba proći još mnogo vremena da se kod nas razvije ta razina svijesti. Na Zapadu bez angažmana dobrovoljaca, bez potpore pojedinaca, donatorstva i stalnog dijaloga struktura vlasti, odnosno države kao financijera, i privatnog sektora kao investitora, ne bi se realizirala niti jedna inicijativa. Mi bismo kao mala i mlada država trebali izuzetno mnogo ulagati u umjetnost koja komunicira sa sadašnjim vremenom i koja bi nas dinamičnije uključila u međunarodnu suradnju. Na ovoj razini razmišljanja na kojoj jesmo, s nikakvim ulaganjima i s ignorantskim odnosom prema individualnim inicijativama i uopće zahtjevima suvremenosti, idemo samo jednim putem - prema izolaciji.

F Kako se takvo stanje konkretno odrazilo na djelatnost HIPP MAPAZ-a?

M. Žagar: U početku mi se činilo da je ključni problem nedostatak prostora, ali s vremenom sam počela primjećivati da je glavni problem u nedostatku dijaloga, jasne vizije i u strahu od promjena. Kada smo, na primjer, prije dvije godine unajmili paviljon na Zagrebačkom velesajmu, gdje su neko vrijeme radili Stereo (koji je upravo tamo u potpunosti pripremio svoj projekt "Tama" za DK Gavella!) i još neke skupine (pa tako primjerice i Teatar Exit), željа nam je bila da hrvatskim mladim umjetnicima opremimo radni prostor. Strani partneri, koji su nam u tome pomagali, bili su vrlo strpljivi.

Svojevremeno smo prikupili cijeli kamion rasvjetne opreme i u nekoliko ga navrata dovozili u Zagreb. Donacije se uvijek dobivaju zbog određenog cilja. Cilj smo imali, ali ne osobu na odgovornom mjestu koja bi, prepoznavši vrijednost donacije, bila spremna nešto konkretnije i poduzeti, odobriti korištenje prostora u kojem bi se moglo osposobljavati kadrove, organizirati edukativne radionice ili umjetničke koprodukcije. Vodili smo bezbroj razgovora sa svim ministrima za kulturu koji su se izmijenili u tih nekoliko godina. Međutim, rješenje nismo našli. Čak nikada nismo ni dobili odgovore na naše pismene upite! Dok se brojni prostori za kulturu u gradu Zagrebu pretvaraju u birtije! Što je već i pitanje morala!

Redovito su nam nudili neadekvatne prostorije. Ali budimo jasni u jednome: plesu i svakoj kazališnoj formi koje se bavi pokretom potreban je prostrani prostor, a ne zabačena prostorija! I to ne bilo kakav prostor. Potrebni su posebni tehnički preduvjeti. Imamo mogućnost okupljanja struke i na međunarodnom planu, i među našim stručnjacima koji imaju dovoljno iskustva i znanja da bi znali što i kako hoćemo i trebamo. Samo je bilo potrebno otvoriti nam vrata.

A čitavo to vrijeme Tjedan i HIPP promovirali su četiri generacije koreografa, i predstavili svijetu stotinjak umjetnika iz Hrvatske, ponajprije zahvaljujući mreži suradnika i brojnim kontaktima u inozemstvu (osobno sam organizirala predstavljanje umjetnika iz Hrvatske u sklopu projekta Zagreb u Kopenhagenu i Stockholmu 1993., kao dio manifestacije Kopenhagen - kulturna prijestolnica Europe), organizirano je četrdesetak međunarodno relevantnih projekata, a tridesetak mladih umjetnika poslano je na školovanje u inozemstvo. Sada, kada bismo s pravom očekivali da nam se barem nešto od toga "vrati", jer, konačno, trošili smo vlastite resurse - događa se sasvim suprotno. Evo, na primjer, HIPP je ostao i bez uredskog prostora, pa su kompletna dokumentacija i svi poslovi prebačeni u jednu sobu u mojem stanu, a problemi s financiranjem Festivala, za koji smo osmislili jedan od do sada najjačih programa, ove su godine dosegli kulminaciju.

F Umjesto da se otvore, vrata kao da se sve više zatvaraju. Obljetnički 15. Tjedan najprije je gotovo otkazan, a zatim se ipak održao, ali s krnjim programom i velikim teškoćama tijekom realizacije. Slijedi rasplet: Gordana Vnuk je već duže vrijeme na položaju umjetničke ravnateljice Chapter Arts Centre u Cardiffu, a najava Vašeg odlaska uklapa se u tipičan slijed događaja u našoj sredini iz koje više ne odlaze samo mladi, nego i iskusni, provjereno sposobni stručnjaci.

M. Žagar: Dvadeset godina bavim se ovom profesijom. Ne želim pripisati sebi u zaslugu tuđe talentе, ali činjenica je da su mnogi talenti dobili krila zahvaljujući mome osobnom zalaganju i povjerenju koje sam uložila u njih, njihovu edukaciju, razvoj i promociju. U posljednje tri godine na profesionalnom planu doživljavam potpuno nerazumijevanje i negaciju svih inicijativa; dogodilo se da su ljudi u koje sam ulagala iskoristili pruženе im mogućnosti i otišli u inozemstvo, a da su sredina i oni koji su ostali učinili sve da do pomaka ne dođe. Dva puta mi se nudio posao izvršnog direktora Plesnog centra u Vancouveru. Odbijala sam. Sada, treći puta - nisam odbila.

Riječ je o servisnoj organizaciji kakvu sam ovdje htjela osnovati. Moj će posao biti internacionalizacija vancouverske scene, ostvarivanje međunarodnih veza i putem tog centra rad na infrastrukturi za razvoj suvremenog plesa u Britanskoj Kolumbiji. U taj se centar u iduće dvije godine ulažu dva milijuna dolara, za osamnaest mjeseci izgradit će se šest studija, dvorana od 250 mjesta i studio za video produkciju. Odabrana sam između pedeset kandidata iz Kanade i Amerike. Kad pomislim s kakvim sam se nerazumijevanjem morala suočavati da bih sa svojim suradnicima uopće realizirala obljetnički 15. Tjedan, zaključujem da me doista, u profesionalnom smislu, za ovu sredinu ne veže više ništa! Očito nikome više ne trebaju ni moja stručnost, niti moje znanje i kontakti, a kamoli ideje!

F Znači li to da je, barem što se Vas tiče, za nama posljednji Tjedan suvremenog plesa?

M. Žagar: Voljela bih i dalje, da li u obliku konzultanta ili na neki drugi način, biti prisutna u razvoju plesa u Hrvatskoj. Ukoliko ne, to je za mene bio posljednji Tjedan suvremenog plesa. Gradu Zagrebu i Ministarstvu kulture u više sam navrata nudila da se izjasne i o Tjednu i o HIPP-u, da festival bude ili gradski ili republički, tim više što najvećim dijelom surađujemo sa stranim umjetnicima, ali i s drugim gradovima u Hrvatskoj. No to se za sada pokazalo nemogućim. Donedavno smo, obzirom na mogućnosti i sredstva, bili najumreženija ustanova u kulturi u Hrvatskoj, ali zbog sistematske negacije i upravo fascinantnog neprepoznavanja svega učinjenog, zbog nikakvih ulaganja, projekti koje je pokrenuo MAPAZ postepeno se gase, kao i sam Tjedan. Ja više ne mogu od ekipe svojih mahom mladih suradnika očekivati da volontiraju!

Odgovoreno mi je u Zagrebu: "grad vas nije osnovao, pa zašto bi se o vama brinuo!" Nikada nas se nije zvalo da porazgovaramo o sudbini festivala, sumnjam da je itko od nadležnih čitao naše elaborate.

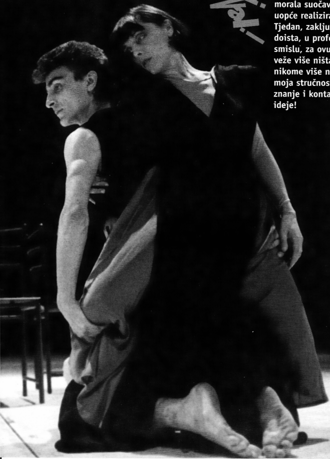
Doista mi je žao što se nitko nije pitao što će biti dalje, a nitko me nije niti pitao što bi se moglo učiniti da ostanem. Svaki projekt koji sam predložila razmatrao se kao da nemam svoju profesionalnu biografiju i kao da svaki puta počinjem ispočetka. Lijepo je biti "pionir", ali smatram da se moglo puno više napraviti da su osobe o kojima su mnoge odluke ovisile prepoznale interes struke, a usudila bih se reći, i nacionalni interes. Ples je u nas potisnut na samu marginu.

Ples nije tjelovježba, on se i danas u svijetu razvija u cjelovitom sociološkom, filozofskom i političkom kontekstu. Kod nas su plesači svedeni na nijeme i marginalizirane promatrače, a drugdje u svijetu oni su osviještene i društveno angažirane osobe koje plesom govore.

Tradicija suvremenog plesa u Hrvatskoj jedna je od najstarijih u Europi. Ali još šezdesetih godina Milana Broš nastupala je u Parizu u Espace Cardin bez ikakve potpore svoje sredine. Zar ćemo dopustiti da se isto dogodi i novoj generaciji?



Studio za suvremeni ples



Kad pomislim s kakvim sam se nerazumijevanjem morala suočavati da bih uopće realizirala 15. Tjedan, zaključujem da me doista, u profesionalnom smislu, za ovu sredinu ne veže više ništa! Očito nikome više ne trebaju ni moja stručnost, niti moje znanje i kontakti, a kamoli ideje!

¡ay fest!

Iz stranih zemalja, svježe na vašem stolu

Piše: **Hannah Hurtzig**

Proljeće je u zraku te sa svih strana iznova pristižu tekstovi o festivalima ... a čini se da interes za tu temu iz godine u godinu sve više opada. Kakva je to bila kultura festivala tijekom sedamdesetih i osamdesetih, da nam je do te mjere nadražila okusne pupoljke zbog čega i nadalje tragamo za novim začinima i dodacima, za najnovijom varijantom Vegete?

Nekoć su festivali nicali na neobičnim mjestima tijekom par ljetnih tjedana, a uglavnom su nastupale nepoznate kazališne grupe; takvo naglo pojavljivanje i još brže nestajanje nosilo je u sebi obećanja o iznenađenjima, burnim zbivanjima i predanosti; festivali su obećavali svetkovanje. Današnje iskustvo nekog festivala predstavlja komprimirani program događanja koja više iscrpljuju nego što uzbuđuju.

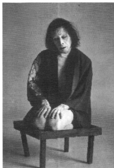
'Stari festivali' nudiše određene sastojke za uspješnije druženje s publikom – mješavinu visoke umjetnosti, kulture ulice i svakodnevlja, stručnjaka i zabavljača, izvaneuropejaca i lokalaca, kiča i katarze ... neku novu vrst pučkog sajmišta. Otkrili ste da je teatar više do dekorativnog kulturnog uresa. Nikako "teatar za publiku" kako je to nedavno zatražio njemački kritičar **Marcel Reich-Ranickl** – ne, ne, nisu to bile proslave istomišljenika nego nepomirljivih.

Nešto poput osjetne razlike između osmijeha i cerenja. Netko je to nazvao "cerekom lubanja u publici": jedva vidljivo uzvijanje usana, kao da su prišivene za uši. Možete naići na čitave auditorije prepune ljudi s razjapljenim ustima. Taj se fenomen ponajprije javlja kada glumci i publika dođu do savršenog, neupitnog suglasja.

Kraj sedamdesetih – u nekom šatoru u Münchenu u gomili od 3.000 po prvi put sam vidjela **Kazua Ohna**. Kakav šok! Taj je ples bio tako ružan i posve nerazumljiv. Dvaput sam izašla i vraćala se nervirajući pri tome čuvare. A zatim, naknadni šok kada se u toj japansko/tuđinskoj/neshvatljivoj čudnovatosti rasponaju elementi našeg vlastitog, njemačkog *Ausdruckstanza*, u zaustavljenim prizorima nakon bljeska atomske bombe,

Za koju se javnost u lokalnom području organiziraju festivali? Na koji način isporučujemo robu našoj publici? Kako se od potrošača postaje interaktivni čimbenik festivala? Kako se postaviti spram lokalnosti?

Kazuo Ohno



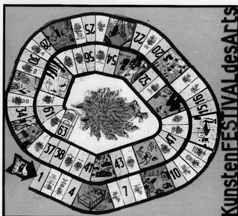
izobličenim, zauvijek zamrznutim ... netko tko će preživjeti Apokalipsu tamo pleše.

Sredinom sedamdesetih u New Yorku, na nekom malenom festivalu eksperimentalne glazbe, prvi put sam vidjela **Meredith Monk**. Krhka, sićušna figura u bijeloj djevojačkoj haljini iz klavira je izbijala tvrde, monotone akorde stvarajući neku vrst orguljaške buke – tada nisam znala za "pjevanje alikvotnih nizova" i bila sam zapanjena: da, smije li to ona činiti? Bila sam sigurna da to nije dopušteno.

Tadeusz Kantor sredinom sedamdesetih godina u Firenci započinje profesionalni egzil. Bio je ambasador poslan iz nekog kraljevstva djetinjstva, glasnik s važnim vijestima iz prošlosti. Šest puta sam bila na predstavi, svaki put sam sve više otkrivala.

Ono što je nekoć šokiralo, zbunjivalo i začuđivalo pretvorilo se u potrošnu robu; današnji festivali organiziraju međunarodnu razmjenu umjetničkih proizvoda.

U Berlinu često kupujem kod 'Reichalta'. 'Reichalt' u Charlottenburgu je supermarket za klasu bolji od ostalih. Na rubu odjela za povrće, gdje se roba izlaže na način talijanskih *mercata*, nedavno su postavili drveni sanduk s njemačkim organski uzgojenim krumpirima pored kojih su plastične vreće pune eurotoksičnih krumpasa odnosno južnoameričkih kurare gomoljika. Pomoć i savjeti glede kupovine uvijek su pri ruci: trgovci se postavljaju kao da su zastupnici proizvođača i tutori kupaca. Trgovina iz istog 'Reichalt' lanca u Moabitu ima tek nekoliko polica za povrće – ne radi se o odjelu – i zapanjujući izbor konjaka, rakije i Bommerlundera. 'Reichalt' stil u Moabitu podsjeća na golemu švercersku jazbinu. Trgovci patroliraju između polica i kontroliraju kupce. Uspješnost supermarketa ukliještenog između organskih krumpira i cuge, savjetovanja i nadziranja kupaca ovisi o njegovoj lokaciji. Festivali su viši oblik opskrbljivača naših osnovnih potreba uz poneku rastrošnost; za mene je od ključnog značenja to jesu li oni svjesni potreba svojih



lokalnih mušterija.

Provjera dosljednosti kakvoće?

Kritika festivala od strane onih koji prate umjetnost sve je izrazitija tijekom posljednih sedam godina, a pri tome se uvijek koriste dva argumenta:

Prvo shvaćanje govori o istovjetnosti ponuđene robe; tu se ne prigovara prezentaciji festivala kao tržnice s događajima namijenjenim konzumiranju nego tome da su festivali diljem svijeta povezani u lanac umjetničkih supermarketa po kojima kruži jedna te ista roba.

Drugo shvaćanje govori o kvaliteti ponuđene robe; proizvod više nema individualan, regionalan ili nacionalan okus jer je presađivanjem na europsko tlo izgubljen kolorit, temperament i egzotičan okus, pa više ne odgovara našim posve određenim očekivanjima i željama glede zemlje podrijetla. U trgovini voćem i povrćem to se naziva zamjenom etiketa: nadaleko čuvena "rajska jabuka", izraelska patuljasta rajčica, istog je okusa kao i vodnjikava nizozemska rajčica. Na kazališnim festivalima i kritičari su prozreli prijevaru – po njima, na pozornici sve izgleda isto: europske ili globalne vrste, pokreti i forme, vokabular preobilja, a svijet i njegova žena govore u žargonu, molim lijepo, na okljaštrenom, uškopljenom engleskom.

Obje bolesti dijagnosticirane su kao festivalitis odnosno interfestivalizam. Kritičari žele postroženu provjeru kakvoće glede produkcije 'Internacionalnog teatra'; ona po svaku cijenu mora biti originalnija, ali i autentičnija, stranskija.

Pogledajmo prvi prigovor da su svi festivali isti: Da, u festivalskim krugovima često vidite ista imena i produkcije. Nadam se da će tako i ostati. Bez te mreže festivalskih poznanika neke produkcije nikad ne bi ugledale svjetlo dana. Neke grupe – **Wooster Group** iz New Yorka, **Tomaž Pandur** iz Maribora, **Silviu Purcarete** iz Rumunjske, spomenimo samo tri najpoznatije – bez interfestivalske suradnje teško bi mogle ostvariti ikakvu produkciju. Neki međunarodni festivali održavaju omanji svjetski repertoar. U tome nema ništa loše – to da se iste predstave mogu vidjeti u Beču, Parizu, Amsterdamu i Hamburgu ne predstavlja teškoću za političare iz fondacija, za lokalnu publiku ili gostujuće umjetnike; oni koji imaju poteškoća su kritičari i oni koji prate institucionaliziranu umjetnost.

Drugi prigovor, pozivanje na autentičnost, daleko je zanimljiviji jer predstavlja trajan, otvoren i posve nerješiv problem za umjetnike i stvaraoce, ali i za svaki od postojećih međunarodnih festivala. Glede pripadajućih repertoara rabe se pompozni termini poput 'izvorne kulture', 'originalnog konteksta', 'originalne umjetnosti' i tomu slično. U nekom idealnom svijetu neka originalna-autentična-strana kazališna produkcija treba predstavljati "doličnu tradiciju zemlje iz koje dolazi" odnosno treba barem na odgovarajući način uvažiti takvu tradiciju da bi mogla pojasniti zašto se ne bavi time. Takva originalna-autentična-strana produkcija mora biti u stanju da "prenese informaciju o kulturi iz koje potječe", ali isto tako treba očuvati kritičku distancu; ne smije biti "folklorna ni separatistička, niti treba napadno izbjegavati pitanja o nacionalnom identitetu". Takva se produkcija može financirati iz međunarodnih fondova, ali ako je moguće treba ju osmisliti i pripremiti "upravo u domovini odnosno unutar kulture iz koje potječe" da bude prilagođena "autentičnoj lokalnoj publici".

Takav zapadnjački sentimentalizam glede 'izvorne kulture' i težnje za spajanjem tradicije, lokaliteta i jezika predstavlja reakciju na lažni multikulturni entuzijazam kojeg je tijekom osamdesetih potakla *Mahabharata* **Petera Brooka**: "prva interkulturalna izvedba nastala usred Europe". Za kazalištarce i intelektualce iz Delhija, koji su zamijetili Brookovu produkciju, ta je predstava predstavljala tešku uvredu i napad na njihovu kulturu. Okrstili su je "Mahabharata za pučke škole". A kako nitko u Europi ne poznaje 'Mahabharatu' niti išta zna o tome kako se u Indiji kazališno obrađuje takav dragulj svjetske literature, nismo postavljali nezgodna pitanja. Prvo treba uvažiti to da se terminima kao što su kolonijalizam i rasizam ne prepucava onako kako se to radi u svijetu politike i sociologije, nego se oni mogu vrlo precizno primjenjivati na teatar i našu umjetničku praksu.

Međutim, iza te želje za autentičnošću nalazi se još nešto osim loše kolonijalne savjesti. Primjerice, produkcije mladog kineskog režisera **Mou Sena** ne mogu se vidjeti u Kini; on ih tamo ne može postaviti. Njegove dosadašnje tri produkcije isključivo su financirane iz europskih izvora, a probe su održane u Bruxellesu, Parizu, Lyonu i Dresdenu. Mou Sen ne želi postati poznat po tome što za nemogućnost nastupanja u Kini okrivljuje cenzuru ili kazališne crne liste; činjenica je da u Kini neovisne produkcije ne mogu dobiti dozvolu. Mou Sen i njegovi prijatelji – pisci, filmaši, kazalištarci i umjetnici – ne mogu unajmiti prostor, platiti izvođače i nastupati bez prihoda s blagajne. U tom se smislu financijski problem nadaje kao cenzura. Međutim Mou Sen inzistira na tome da je postojeće stanje stvari uzrok znatnog nepovjerenja javnosti: dakle on nije umjetnik u egzilu nego tek još jedan gastarbajter? A povrh toga status njegovog teatra je dvojben – ako djeluje u Europi, je li onda dovoljno 'kineski'? Mou Sena nimalo ne zanima klasična kineska kazališna umjetnost i zazire od tradicionalnog uvježbavanja glasa za kineske glumce koje uče deklamirati neprirodno visokim glasom. On je počeo raditi sa 'svakodnevnim glasovima' i s amaterima. Stvar je u tome da njegove 'grube' izvedbe teksta koji se izgovara u prolazu uvelike podsjećaju na moderne zapadnjačke tehnike izvedbe. U intervjuima Mou Sen naprestano ponavlja kako nikad nije vidio neku predstavu njujorške Wooster Group ili belgijske Needcompany, ne, niti na videu. Očigledno, nije lako povjerovati kako je kineski režiser na pozornici istraživao privatni, javni, učeni i diletantski govor i da je onda došao do sličnih zaključaka kao i njujorške avangardne grupe iz sedamdesetih. Jedan tabor traži rupe u "nekineskom formalnom vokabularu"; drugi tvrdi kako je riječ o lošoj adaptaciji avangardističkog pokreta zastarjeloj deset godina.

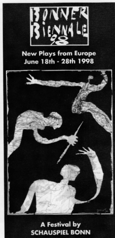
Takvi su prigovori dobro poznati svakome tko predstavlja suvremene umjetnike koji ne spadaju u europski kulturni kontekst. Stari poklič: modernizam pripada nama, ovdje na Zapadu! *Modi operandi* modernizma, svrgavanje i reorganizacija kombiniranih formi – to je naša stvar i ne tiče se nikoga! Mi smo se prvi sjetili i samo ga mi zastupamo i snosimo posljedice! Umjetnici izvan Europe neka prionu uz ono što najbolje znaju, tj. uz snažan identitet sadržaja i forme.

Jesu li umjetnici iz Pekinga u većoj ili manjoj mjeri Kinezi ako odbacuju dominantne kulturne prakse i tradicije svoje zemlje? Je li korištenje

praktičnih znanja i jezika iz međunarodnog svjeta umjetnosti posve nekineski? Jesu li kopiranja, citati i 'posuđivanja' tipične europske tehnike? Pitanje za šefa lokalne trgovine: tretirate li domaće i strane kradljivce na isti način? Je li kineska produkcija kada se postavlja u Europi, manje kineska poradi, primjerice, različitih prehrambenih navika ili je više kineska poradi ustrajne čežnje i sjećanja na pekinšku kuhinju? Takva si pitanja trebate neprestano postavljati - riječ je o kvalifikacijkoj slagalici za naredni milenij.
Jedan živući njemački filozof u svojoj 'političkoj ginekologiji' proniknuo je bit takvih pitanja o osjećaju pripadnosti vlastitoj zemlji, u ovom slučaju Njemačkoj: "Kada i gdje za nas u Njemačkoj započinje egzistencija? Zbiva li se socijalizacija u maternici? Ili se Nijemcem postaje odmah nakon rođenja? Da li se prokreacija bez roditelja kao spontano stvaranje Nijemaca zbiva u stadiju oplodnje nacionalnog jajeta? Ili proces postajanja Nijemcem u obliku fetusa započinje tek nakon tri mjeseca kako je to propisano njemačkim zakonom o pobačaju? Treba li njemačku djecu koja su rođena u maternici surogatne majke tretirati kao imigrante? Jesam li čim sam ugledao svjetlo dana već bio u Njemačkoj? Ili moje unutrašnje putovanje u tu zemlju započinje u onom trenutku kad sam naučio jezik i kad sam dobio pravo glasa?"
U tom smislu kulturalni identitet festivala nalazi se pred neodumicom. Zato jer festivali žive od dokazivanja kulturnih razlika i različitih nacionalnosti koje se predstavljaju u privremenoj miroljubivoj kooperaciji: uvježbavanje miroljubive koegzistencije za bratsku Europu, za bolji svijet. Umjetnici se predstavljaju kao ambasadori i predstavnici svojih zemalja. Takvo se shvaćanje u ovom ili onom obliku može naći u gotovo svim izjavama međunarodnih festivala s čime je usklađeno i novinsko izvještavanje. Sve je to jako daleko od razvojnih tendencija umjetnosti dvadesetog stoljeća i razvoja globalnog jezika umjetnosti koji nadilazi kulturalne granice. Teško je postići uvjerljivu autentičnost i održati kredibilitet proizvoda nacionalne kulture.

Festivali imaju probleme koji mogu nervirati

S čime se može doći do preciznije postavljenih pitanja i zanimljivijih rješenja. Meni se nameće ovih pet pitanja:
1. Problem koji se sada postavlja glede razvoja globalne kulture i međusobne povezanosti lokalne i međunarodne kulture.
2. Za koju se javnost u lokalnom području organiziraju festivali? Na koji način isporučujemo robu našoj publici? Kako se od potrošača postaje interaktivni čimbenik festivala? Kako se postaviti spram lokalnosti?
3. Kako visokoparne ideje prilagoditi popularnoj sceni? Kakav bi trebao biti suvremeni festival naroda? Što je to popularna kazališna kultura?
4. Koje su odgovarajuće forme prezentacije? Kako prikazujemo različite kulture u njihovom političkom kontekstu?
5. Kako možemo umjetnicima poboljšati radne uvjete? Na koji način možemo pospješiti mogućnosti za kreativnu proizvodnju u drugim zemljama? Osim toga, na koji način ohrabriti, pomoći i podržati festivale da bi umjetnici mogli



Koje su odgovarajuće forme prezentacije? Kako prikazujemo različite kulture u njihovom političkom kontekstu?

nastupati na festivalima?
Ukratko: koliko nam manevarskog prostora daje ovaj supermarket?«

Postoji bezbroj festivala i njihov broj neprestano raste

Za ovu godinu Ljetna akademija iz Amsterdama planira organiziranje novog tečaja o politici, financiranju i etici festivala i to prije svega za kolege iz Istočne Europe u kojoj niču novi festivali.
Postoje legendarni festivali. Poput onog u Nantesu kojeg je kao student začeo **Jack Lang**. Postoje festivali s dugom tradicijom koji se više ne trebaju dokazivati poput onih u Edinburghu i Avignonu koji su osnovani šezdesetih godina. Postoje neki nastrano individualistički festivali koji su u potpunosti prepušteni temperamentu i trenutnim zamislima njihovih ravnatelja - poput onog u Polverigiju s jedinstveno neusklađenim programom na čiji se početak često mora čekati do kasno u noć krateći do tada vrijeme izvrsnim vinima i čakulama. Postoje i festivali čija prezentacija nema nikakve veze s turističkim ili komercijalnim interesima poput onog u Abidjanu na zapadnoj obali Afrike.
Ravnatelji festivala uglavnom su samouki. To je šaroliko društvo u rasponu od bivših raspačivača teških i lakih narkotika, bivših visoko pozicioniranih dužnosnika iz ministarstava vanjskih poslova, bivših sportaša i tumača **Hannsa Eislera**, literarnih i kazališnih poduzetnika - neki se tim poslom bave 10 - 20 godina. Svi su organizatori festivala vrlo agilni i predani svojim izniminim programima radi pridobivanja maksimalne pozornosti; vrlo je malo onih koji si postavljaju navedena pitanja. Navest ću neke festivale koji, po meni, tragaju za novim putovima u budućnost.

Kunsten Festival umjetnosti iz Bruxellesa u francusko-flamanskom govornom području gdje pristaše francuskog gotovo nikada ne odlaze na flamanske produkcije, a zagovornici flamanskog rijetko posjećuju teatar na francuskom jeziku. Taj festival traga za prečacima i raskrižjima na način da miješaju prostore, predstave i produkcije. Oni produciraju barem polovicu svih predstava koje se izvode i potom organiziraju turneje. S jedne strane festival se obraća lokalnim, kulturno-političkim problemima, a s druge funkcionira kao producent i zastupnik umjetnika.
LIFT, London International Festival of Theatre izmiče festivalima kratkog daha po programu produkcija i obrazovnom radu u lokalnim zajednicama. Od 1991. godine LIFT dugoročno surađuje sa školama, nastavnicima i mladima s ulice. Vijetnamski lutkari u Greenwichu, francuski cirkus u Hackneyu, performeri u Islingtonu i afroamerički karnevalski umjetnici u Camdenu. LIFT nudi znanja iz multikulturalne estetike, a istodobno podržava nadahnute programe u koje je uključena i publika. Nikakve tjeskobe i nepremostiva stajališta glede sveze umjetnosti i obrazovanja ne koče takvu zamisao: festival je mjesto na kojem se uči.
East WEST Festival u Dieuu, Francuska, svake druge godine predstavlja određenu zemlju. Do sada je predstavio: Češku, Mađarsku, Rumunjsku, Albaniju i Moldaviju; predstavlja se ne samo kazalište, film i glazba nego i zanati i poljoprivredni proizvodi određene zemlje. U Dieuu stanovnici

dobro poznaju vinarstvo, ovčarstvo i travarstvo pa to znanje prenose na kolege iz Istočne Europe: festival je bazar na kojem se izmjenjuju informacije i iskustva.
Bonski **Biennale** traga za novim europskim predstavama i piscima. Istraživanje nalikuje na debatni klub jer u njemu sudjeluje 26 pisaca iz raznih zemalja. Svi pozvani pisci i njihovi zaštitnici (zovu ih 'kumovi') na festivalu su predstavljeni kao gosti. To je festival za poznanstva i rasprave, razgovore i prijevode.
Theater der Welt iz Dresdena 1996. godine inicirao je i proizveo devet cjelovitih projekata koji su se bavili emocionalnim i povijesnim središtem tog grada. Festival se samozamijeva kao gradska produkcija i teatralizacija svakodnevlja.
Festival iz Los Angelesa daje odgovore na svih gore navedenih pet važnih pitanja. Njegovu uspješnost ocijenila bih s 90%, a onog iz Dresdena s 55%.
Spomenuti interkulturalni nesporazumi imaju dugu tradiciju: festival koji je do sada najdalje otišao glede isticanja komunikacije nauštrb konzumacije, zbog čega je pribijen na stup srama, jest onaj iz Los Angelesa kojeg je 1990. godine pokrenuo **Peter Sellars**. U L.A.-u 65% stanovništva govori španjolski, ali službeni jezik je engleski – govori se u omanjem bjelačkom rezervatu u središtu grada poznatom pod nazivom Beverly Hills – ustvari to nije gradsko središte nego se radi o posve izdvojenom gradu koji nema nikakve veze s ostalim gradskim i prigradskim područjima. L.A. je domovina najveće korejske populacije izvan Koreje, najveće japanske populacije izvan Japana, druge po veličini židovske zajednice izvan Izraela, najveće grupacije Indijanaca i tako dalje. Kalifornija će uskoro postati prva od Sjedinjenih Država u kojoj će bijelci predstavljati manjinu. Vrlo uspješni L.A. Festival do dolaska Petera Sellarsa bio je Beverly Hills festival.
Sellars je L.A.-u vratio kulturu Pacifičkog bazena: kulturu izvornog stanovništva – Aborigina, Inuita, Korejanaca, Haićana.
Festival se zbivao po cijelom gradu, a ulaz je bio slobodan (što će reći, ukoliko je netko doista htio mogao je rezervirati plišano sjedalo za određenu kazališnu predstavu, ali ju je isto tako mogao sutradan vidjeti besplatno negdje na otvorenom). Festival je bio izniman po tome što od 1500 umjetnika koji su nastupili, njih gotovo 900 stanuje u L.A.-u: odjednom ste mogli vidjeti odvjetnika iz susjedstva kako pleše s perjanicom na glavi te bi u hipu shvatili tko su ustvari vaši susjedi. Sellars je L.A. nazvao eksperimentom iz laboratorija koji treba pokazati postoji li realna mogućnost za nešto nalik na globalnu kulturu: "kušalica za naredno stoljeće".
Javnost je bila razjarena, cinički nastrojena i protiv svega toga ... tipičan komentar iz uglednog njemačkog tjednika 'Spiegela': "U gradskim parkovima kambodžanske folkorne grupe i hula-hula akrobati s Havaja plešu na nesnosnoj popodnevnoj vrućini. Posve pometena publika gura se oko divljih plesnih rituala australskih Aborigina i polinezijskih otočana."
A ta nesnosna vrućina zacijelo je više smetala oznojenom novinaru nego Kambodžancima koji su navikli na visoke temperature. Nepriladođeno, znojno i uspaljeno piskaralo rashlađuje se s nekoliko stereotipnih fraza iz repertoara o neeuropskim kulturama.



Ravnatelji festivala uglavnom su samouki. To je šaroliko društvo u rasponu od bivših raspačivača teških i lakih narkotika, bivših visoko pozicioniranih dužnosnika iz ministarstava vanjskih poslova, bivših sportaša i tumača Hannsa Eislera, literarnih i kazališnih poduzetnika

Plesni rituali Aborigina nisu "divlji" nego su koreografirani. "Hula-hula akrobati" članovi su obitelji Pulani; na havajskom sveučilištu oni predaju taj složeni ples kojim prevode pjesme svojih predaka, a isto tako u formalizirane pokrete prevode jezik današnjeg svakodnevlja. To je vrst koncerta, plesne poezije, umjetnička forma pamćenja i prenošenja njihove povijesti. Riječ je o vrlo ozbiljnim, sjajnim umjetnicima. 'Spiegelov' komentar tek aludira na naše blijede uspomene na hula-hop ludilo iz pedesetih; napuhava se turistički aspekt umjesto da se otkrije nešto doista vrijedno. Festival Petera Sellarsa kao takav više nije postojao; nakon prvog održavanja izgubio je dvije trećine fondacija i sponzora.
Festivali akumuliraju kontradikcije i nečiste prihode. Bolje nego u ikojem teatru tu se mogu raspoznati znakovi o tome što se s umjetnošću trenutno događa: pad od umjetnosti u njezinu destrukciju. Nedoumice glede globalnog i lokalnog umjetničkog razvoja imanentne su svakom festivalu s međunarodnim aspiracijama; takvi se festivali legitimiraju upravo kroz ovakvu kulturnu raznolikost: određeni umjetnik dolazi kao glasnik i predstavnik svoje zemlje radi življenja i uvježbavanja miroljubive koegzistencije u tom kratkotrajnom zajedništvu. Ali to je isto tako i marketinška nedoumica jer je autentični 'kulturni identitet' rijetka roba. Gotovo svi trendovi u umjetnosti 20. stoljeća teže globalnom estetskom jeziku koji prelazi sve kulturne granice.
Zanimljiva pitanja su ova: Kako da predstavimo različite kulture u njihovim političkim okruženjima? Kako poboljšati uvjete produkcije u drugim zemljama? A tu nam upravo povezani lanac supermarketa daje neophodan manevarski prostor. Festivali se uvijek oglašavaju kao jedinstveni, neponovljivi događaji čime je kultura svedena na neku vrst potrošačke zabave, međutim međunarodni festivali postavljaju specifično pitanje o lokalnom identitetu, napose u kontekstu svakodnevnog života gradova domaćina i onih mjesta kako privući publiku s kojom rade. Kako ćete širu publiku zainteresirati za složene ideje? Kako bi trebao izgledati suvremeni pučki festival? Kako pronaći investitore? Kako ih pretvoriti u interaktivne čimbenike festivala?
Upućujemo poziv svim depresivnim šefovima trgovina iz međunarodnih festivalskih supermarketa koji su tijekom posljednjih sedam godina hodali po žeravici: doista, moramo još više proširiti naš domašaj! Ne moramo neprestano tragati za jedinstvenim, autentičnim proizvodom. Naš najveći kupac, umjetnički biznis, pati od bulimije, kompulzivno proždire svaku novu zamisao samo da bi se zatim mogao ispovraćati. Radije potražimo nove investitore, uzmimo listić sa šoping liste nekog kradljivca iz supermarketa.

Hannah Hurzig bila je 1996. godine programski direktor festivala 'Theater der Welt' u Dresdenu, radi kao dramaturg i producent s umjetnicima i kazališnim grupama i jedna je od trojice umjetničkih direktora ovogodišnjeg 'Bonner Biennale'

Ovaj tekst je u kraćoj verziji objavljen u časopisu Tanz Aktuell/Ballet Internazional s engleskog preveo: Miloš Đurđević

Avignonski festival OFF

Festival!

Laurence Ackermann, zamjenica ravnatelja Festivala Off

Razgovarala: **Tatjana Aćimović**



F *Kako se organizira Avignonski festival Off?*

Laurence Ackermann: *Festival Off* je otvoreni festival, koji je sasvim slučajno izronio krajem 60-ih godina. Jedna kazališna skupina iz Lyona došla je i odlučila igrati svoju predstavu tijekom cijelog festivala. Danas dolazimo do brojke od 440 predstava. Kazališne trupe su dolazile neovisno o festivalu, same organizirale svoj dolazak administrativno, pravno i financijski. Mi smo se organizirali tek 1982. godine, dakle mnogo poslije prvih neovisnih kazališnih nastupa. Mi im pomažemo utoliko što im dajemo listu kazališta i mjesta za igranje, no od njih samih kreće inicijativa, uspostavljanje odnosa s tim institucijama koje sa svoje strane preuzimaju daljnju odgovornost cjelokupne organizacije, kao izdavanje prostora itd...

F *Znači kazališta i institucije koje ugošćuju predstave odlučuju... npr. ukoliko četiri trupe predaju molbu za jedan prostor, kazalište odlučuje kome će ga ustupiti...*

L. Ackermann: Točno. Neka od njih imaju točno razvijenu politiku programiranja, dok neka daju prostore prvima koja se prijave. Mi uopće ne odlučujemo o tom aspektu. Od onog trenutka kada trupe pronađu svoj prostor, znaju točno u kojem periodu igraju, u koliko sati, po kojim cijenama... otprilike četiri do pet mjeseci prije festivala stupaju u kontakt, plaćaju članarinu i profitiraju određenim našim uslugama kao npr. pojavljivanjem u Programu Festivala OFF.

F *Od trenutka kada je predstava postavljena, novac od prodaje ulaznica dijeli se između trupe i kazališta...*

L. Ackermann: Da. Najčešći slučaj je iznajmljivanje prostora, rijetko se radi o koprodukcijama, tako da zapravo kazališna trupa odlučuje o cijeni ulaznica...

F *Gledajući predstave uočava se raznolikost publike, kako vi komunicirate sa svojom publikom, imate i udrugu Avignon Public Off...*

L. Ackermann: Cilj postojanja udruge je uspostavljanje kontakta između trupe i publike, tako da svi naši napori idu u tom smjeru. Publika dolazi k nama informirati se, mi im nudimo mogućnosti karte Avignon Off, koja nudi 30% popusta za sve predstave. Ne radi se samo o tome da mogu gledati sve predstave plaćajući manje, nego i o kontaktu u kojem ostajemo tijekom cijele godine. Barem jednom godišnje dobivaju informacije o gostovanjima predstava koje su sudjelovale na festivalu, o programu narednog festivala. Istovremeno im šaljemo upitnike da bismo mogli osjetiti tendencije i interese avignonskih gledatelja. Postoje dvije vrste gledatelja: onih godinama vjernih festivalu koji ni u kojem slučaju ne žele propustiti festival, neki od njih čak i nisu česti kazališni posjetitelji, festival spada u njihova omiljena kulturna događanja; dok s druge strane postoji i drugi tip publike svake godine novi, onaj slučajni gledatelj, turist, posjetitelj Avignona kojeg treba informirati i zainteresirati...

F *U oba slučaja gledatelj se obraća vama. Na kakav način vi idete u susret publici, kako animirate novu, eventualnu publiku?*

L. Ackermann: Putem informacija u medijima, plakatiranja, putem programa, raznih kulturnih institucija...

F *Kakav je odnos Festivala In i Festivala Off?*

L. Ackermann: To su dvije potpuno odvojene strukture. No njihovo postojanje je sa zajedničkim ciljem – napraviti od avignonskog festivala veliki kulturni događaj. Po pitanju prostora, ulica pripada Off-u, naravno, *La Cour d'Honneur* In-u. Publici je mnogo manje važno koja predstava pripada kojoj strukturi, mnogo manje nego što vjerujemo.

F *Ove godine, kao i ranijih godina, u Off-u su neka velika imena koja bi se svakako mogla naći i u In-u, kao Chantal Morel, Helene Vincent...*

L. Ackermann: Da, postoji konstantno cirkulacija između In-a i Off-a, kako tehničara tako i umjetnika. Neke umjetnike koje ste ranijih godina mogli vidjeti u Off-u ove godine su u In-u i obratno. Npr. cirkus Zingaro ili Stanislas Nordey bili su u Off-u prije deset godina. Umjetnicima je najbitnije da imaju priliku pokazati svoj rad.

F *Budući da ste posrednik između kazališta, odnosno kazališnih prostora i trupa, na koji način sudjelujete još, osim u davanju informacija trupama i posredovanju u uspostavljanju kontakta. Da li u nekim slučajevima imate pravo preporučiti neke predstave ili pronaći financijska sredstva onim trupama koje ne mogu unajmiti dvorane? Prednost u dolasku na Festival Off su efikasnost i novac a ne kvaliteta predstave, tako da možda Program Festivala Off ne odgovara cjelokupnoj kazališnoj slici Francuske i umjetničkoj razini predstava tekuće godine.*

L. Ackermann: To je istina i za Pariz i za cjelokupni kazališni život u Francuskoj. Tijekom cijele godine trupe koje imaju sredstva uspijevaju pokazati svoje predstave, pronalaze distributere, prostore, kvaliteta njihovog rada možda po vašem sudu ne zadovoljava, dok neke druge nemaju prilike pokazati svoj rad... Način na koji smo mi organizirani odgovara cjelokupnom organizacijskom kazališnom sustavu u Francuskoj. Dodatno mi predstavljamo vezu, na usluzi smo trupama, dajemo informacije. Npr. ukoliko znamo da neka dvorana dijeli prihod od ulaznica, usmjerit ćemo trupe koje zanima takva administrativna struktura. Limitiramo se samo na informaciju, nikada na davanje ocjena. Mi smo na neki način Javna Usluga (Service Public).

F *Festival Off u budućnosti?*

L. Ackermann: Festival Off je ono što od njega naprave kazališne skupine, nikako ne možemo unaprijed govoriti što će postati Festival Off. Festival Off će naravno ovisiti o kretanjima u društvu, o dodijeljenim ili nedodijeljenim subvencijama, ovisit će o kulturnom životu Francuske. Trebala bih biti prorok i reći na što će naličiti kulturni život Francuske za nekoliko godina.

F *Po pitanju politike festivala ništa se neće mijenjati?*

L. Ackermann: Ne. Festival Off će ostati panorama kazališnog života u Francuskoj.

Festival Off je ono što od njega naprave kazališne skupine, nikako ne možemo unaprijed govoriti što će postati Festival Off



Mjesto promjene

Piše: **Tanja Aćimovć**

Definirati kazališni život u Francuskoj, a ne govoriti o utjecaju 68. bila bi potpuna iluzija. Svjesna ili nesvjesna političke kulturne (za)ostavštine, suvremena kazališna scena u Francuskoj predstavlja panoramu pozitivnih i negativnih posljedica velikog preokreta u organizaciji kazališne djelatnosti. U više od dvadeset kategorija Ministarstvo kulture i Gradski i Regionalni uredi za kulturu dotiraju stvaralačku djelatnost "na daskama", preko nacionalnih kazališnih kuća, kulturnih centara gradskih kazališta pa sve do nezavisnih kazališnih trupa. Ti isti uredi omogućili su kazališnim umjetnicima (onim sretnim koji uspijevaju odraditi svojih 500 sati rada u kazališnoj ustanovi priznatoj kao takvoj od strane države) status "intermittent du spectacle", koji mu dalje pruža zdravstveno i socijalno osiguranje, te plaću u periodu jednaku onome u kojem je imao priliku raditi. Otprilike ovdje negdje završava administrativno-pravno-financijska komunikacija država, odnosno društvo prema umjetniku, sve ostalo prepušteno je umjetniku. On može doći iz tri smjera: iz jedne od nekoliko klasičnih, državnih kazališnih škola (kao Conservatoire National ili Rue Blanche); iz jedne od škola organiziranih unutar same kazališne ustanove ili pak iz jedne od više tisuća registriranih škola, tečajeva ili radionica, čija razina je vrlo raznolika. Šaroliki i nepregledni putovi koji se otvaraju pred njim uvode ga u svijet iznimno teške slobode odlučivanja, inicijative, a kasnije i samog rada. Budući da "umjetnik uposlen u kazalištu" nema svoje značenje na francuskom jeziku, takvo društvo, u svom dugogodišnjem iskustvu, stvorilo je mentalitet "samoproducirajućeg" umjetnika. Politička i kulturna demokracija dovela je do suvremenog "politički i građanski osviještenog umjetnika" koji se zna boriti za svoj status u društvu. U tako zamišljenom sustavu privilegiran ne bi trebao biti nitko.

Avignonski Festival Off daje upravo priliku umjetnicima da se sami predstave, i zasigurno na taj način potvrđuje prirodu cjelokupnog kazališnog sustava u Francuskoj. Demokratična Francuska na mnogo načina daje prednost čovjeku, građaninu u vlastitoj samoafirmaciji, u kulturi kao i u drugim sferama života, i na taj način potvrđuje i brani njegovu slobodu. No nažalost u umjetnosti, za razliku npr. od društvenih znanosti, etička načela su mnogo teže primjenjiva. Prednosti građanina suvremenog demokratičnog društva ne podrazumijevaju i prednosti umjetnika, ali ih ni ne isključuju. Biti dobar građanin ne znači i biti dobar umjetnik i obratno. Teško izjednačivi pojmovi usko dovedeni u vezu rezultat su nefleksibilnosti naizgled fleksibilne i modernističke šezdesetosmaške kulturne politike. Vrijeme neophodnih promjena odavno je već došlo u Francuskoj, no čvrsto ustaljen organizacijski sustav u skladu je s načelima francuskog suvremenog društva. Od mecena, zaljubljenih u umjetnost i maženih sporadičnih velikih imena povijesti kazališta, do današnje Francuske slobodnih umjetnika prošlo je mnogo vremena, cijela povijest jedne zemlje.



Promjene s kraja šezdesetih reformirale su kazališnu ustanovu, dale mogućnost umjetnicima angažirati se, a ne samo biti angažiran; uspostavilo se istinsko tržište rada, u kojem nisu zaštićeni zaposlenjem nego vrijednošću vlastitih ponuđenih usluga. Umjetniku su samo njegova ličnost i kvalitetan rad jedina garancija, ne samo uspjeha nego i sigurnosti. Bitno je napomenuti da je ta ista sigurnost značajka od velike važnosti kojoj tek predstoji "potres" promjena u zemljama bivšeg socijalističkog režima. No u slučaju avignonskog Festivala Off i drugih raznoraznih kulturnih manifestacija od veće važnosti za francusku kulturu koje (nasuprot velikom Festivalu In i scenama priznatih kazališnih pozornica koje u pomodnom i već prepoznatom umjetniku vide francusku umjetnost) ne uspostavljaju nikakav "kvalitativni kriterij" u odabiru djela, očigledno su "crne rupe" u primjeni takve politike. Uvođenje bilo kakve "kontrole" u suprotnosti je sa slobodnom no čvrsto ustaljenom i nadasve moralizirajućom administrativnom strukturom jedne pomalo licemjerne francuske kulturne politike. Negdje između odabira po ukusu pojedinca, ili grupe predodređene osobnim viđenjem ili priznanjem već ionako priznate i privilegirane umjetnosti i s druge strane sudjelovanja po kriteriju novca i efikasnosti, a bez prizvuka kontrole koja bi mogla biti od političkog ili nekog drugog sličnog značenja, trebale bi naći svoje mjesto promjene neophodne francuskom kazališnom životu.

Tanja Aćimović je teatrologinja iz Zagreba

Takvog nečeg nema u Europi

VI. Iberoamerički kazališni festival u Bogoti

Piše: **Agata Juniku**



Terzopoulos/Müller: Hercules

Moram priznati da su mi se najviše svidjeli hrvatski glumci koji su naprosto toliko nenadmašivi da su u meni izazvali zavist



Predstavom Tri sestre *Paola Magellija, Zagrebačko kazalište mladih gostovalo je na 6. Iberoameričkom kazališnom festivalu u Bogoti, po broju sudionika najvećoj kazališnoj smotri na svijetu, koja se održavala od 27. ožujka do 12. travnja ove godine. Ovaj bijenalni festival osnovan je 1988. godine.*



Fanny Mikey

Fanny Mikey, direktorica Festivala: Nakon što sam bila na jednom jako dobrom festivalu u Meksiku, pomislila sam kako i nama treba nešto slično – festival koji će prezentirati ne samo kazalište u dvoranama, već i na otvorenim prostorima tako da oni ljudi koji nikada nisu bili u kazalištu vide o čemu se tu radi. Obično se misli da je kazalište komplicirano i isključivo intelektualno, ali ja ne mislim tako: kazalište je zabavno, to je svojevrsna fiesta. Kao što i ime festivala govori, na prvom mjestu nam je hispano-američko govorno područje, ali kako je ovdje prisutno 110 kompanija iz 77 zemalja svijeta i sa pet kontinenata, to je zapravo svjetski festival.

Ideja ovogodišnjeg festivala bila je "reprezentirati teatar s kraja stoljeća, ali i teatar 20. stoljeća uopće" i u tu svrhu u Bogotu su pozvane predstave svih žanrova – što u svjetskim razmjerima anonimnih autora, što redatelja-zvijezda ovostoljetnog teatra kao što su primjerice Bob Wilson, Tadashi Suzuki, Roberto Ciulli, Theodoros Terzopoulos i Yuri Ljubimov. Festivalu je trebao prisustvovati i pokojni Giorgio Strehler.

F. Mikey: Kraj stoljeća podnosi sve tendencije. Ne znam što će se dogoditi kasnije, ali karakteristika ovog festivala je da pokazuje i prihvaća sve. U kazalištu se ne može sve svesti pod isti nazivnik.

Paolo Magelli: Princip selekcije na ovom festivalu je, u usporedbi s onim što se događa kod nas, vrlo zdrav princip. Ta božanstvena stara argentinska glumica izabrala si je nekoliko mladih ljudi različitih ukusa i delegirala ih po kontinentima. Ona od njih nije tražila estetsko jedinstvo, već apsolutnu proturječnost, to jest dijalektički odnos. Tako je festival dobio vrlo razigrani program i zapravo funkcionirao kao jedan veliki muzej suvremene umjetnosti.

Predstava Tri sestre *igrala je šest večeri u dvorani Faenza – starој kazališnoj dvorani u centru Bogote, koja je neko vrijeme funkcionirala i kao porno-kino.*

P. Magelli: Ljudi iz direkcije festivala omogućili su mi nešto što je u Zagrebu iz raznih tehničkih i sigurnosnih razloga bilo neizvedivo, a to je da se *Tri sestre* ne igraju u anonimnoj kazališnoj dvorani, već u jednom destruiranom prostoru koji predstavlja prostor stoljeća. Osim toga, ostvarili su mi san i na pozornicu dovukli 12 tona pravog karipskog pijeska, što nije bilo samo pitanje efekta. Nismo išli na put kako bismo reproducirali nešto, već smo ušli u prostor, adaptirali ga, potpuno ga promijenili i dodatno radili na predstavi. Rekao bih da smo uspjeli na tom kružnom putu točno kao ona kolumbijska zmija koja sama sebi jede rep, kao početak i kraj, život i smrt. Uspjeli smo od predstave napraviti ono što je vjerojatno trebala biti u Zagrebu.



Tri sestre: Anja Šovagović-Despot, Suzana Nikolić i Urša Raukar

F. Mikey: Što se tiče predstave *Tri sestre*, najviše mi se svidjela atmosfera koju su Hrvati uspjeli postići u dvorani, način na koji su iskoristili prostor – tu napuštenu arenu s mrežom koja simbolizira dekadenciju. Uz dužnu ispriku redatelju koji je genijalan, moram priznati da su mi se najviše svidjeli glumci koji su naprosto toliko nenadmašivi da su u meni izazvali zavist.

Leo Katunarić, ravnatelj Zagrebačkog kazališta mladih: *Tri sestre* su doživjele tako veliki uspjeh da se o predstavi i Zagrebačkom kazalištu mladih pričao čak i u drugom dijelu festivala, kada je ansambl otišao i kada su se na programu našle predstave The Royal Shakespeare Company, Suzuki Company i Piccolo Teatra. Iako smo na put otišli u teškim uvjetima i pod svojevrsnim pritiscima vezanim uz predstavu *Ujak Vanja* koja je također bila pozvana na festival, suočili smo se s možda najvećim uspjehom ZKM-a u njegovoj povijesti.

Gostovanje u Bogoti za nas je bilo izuzetno korisno i zbog toga što smo vrlo dobro odradili i onaj producentsko-menagerski dio posla. Uz upotrebu šarma u ogromnim količinama, a gotovo bez ikakvih financijskih sredstava, predstavili smo nas i našu zemlju mnogo značajnijom nego što ona zapravo u tim krugovima jest. Sada je, naravno, pitanje kako ćemo to dalje održati jer ti ljudi puno od nas očekuju. Pozvani smo na 6 festivala (između ostalog, u Brazil i Norvešku), a ponuđene su nam i neke interkontinentalne produkcije. Što ćemo od toga realizirati ovisi sada o tome koliko nas kulturno upravljačka struktura u ovom gradu i državi može i želi pratiti.

Ono što Iberoamerički kazališni festival u Bogoti čini različitim od većine sličnih manifestacija u svijetu je izuzetno velika posjećenost – osim standardne međunarodne publike sastavljene od umjetnika, producenata, kritičara i selektora, predstave prate stotine tisuća građana Bogote i Kolumbije.

L. Katunarić: Činjenica da je zadnja tri dana kordon policije štitio rasprodanu dvoranu Faenza od ljudi koji su htjeli pogledati *Tri sestre*, a nisu mogli stati, govori sama za sebe i to je uspomena koju ćemo svi mi nositi sa sobom cijeli život.

Giorgio Ursini, jedan od selektora festivala: Nikada nije bilo toliko publike kao ove godine. Festival je, od samog osnutka veliki moment u životima tih ljudi. Ali bitno je reći da je to publika koja ne aplaudira nužno i svima. Takvog nečeg nema u Europi.

F. Mikey: Stanovnici Bogote su izuzetno ponosni što imaju kazališni festival jer je on odgovor protiv nasilja i terorizma. To su ljudi koji izlaze na ulicu i koji se ne boje. U povorci koju organiziramo svake godine povodom otvaranja festivala, na Trgu Bolivar i ulici kojom prolazimo bude više od milijun ljudi koji svojom prisutnošću poručuju: "Tu smo jer želimo mir, jer ne želimo više gledati sliku droge, vojne službe i paravojnih postrojbi."

VI. Iberoamerički kazališni festival Bogota pokušao je prezentirati, revidirati i rezimirati kazališne tendencije



Zoran Čubrilo, glumac ZKM-a u Bogoti

20. stoljeća ne samo putem glavnog programa, već i okruglim stolovima, predavanjima, seminarima i radionicama. Popratni program vodile su upravo zvijezde festivala: Bob Wilson, Tadashi Suzuki, Roberto Ciulli, Lluis Pasqual, Yuri Ljubimov i Paolo Magelli. Paolo Magelli održao je seminar je na temu "Glumac u renesansnom glumačkom iskustvu".

P. Magelli: U okviru ove teme, odlučio sam raditi *Dunda Maroja*. Pokušao sam nekolicini kolumbijskih glumaca objasniti političnost **Držića** i njegovu vrijednost u odnosu na političko kazalište renesanse mediteranskog prostora. Htio sam raditi Držića pod uvjetom da se od njega ne napravi pod svaku cijenu komičar i budala. Jer on je u stvari tragičan pisac. Imali smo odličan prijevod Dunje Rapić i, vjerovali ili ne, Držić na španjolskom je zadržao sve duhovitosti i zvuči – fantastično. To je brz jezik s unutarnjim dinamikom koja baš onako mediteranski prisvaja Držićev duh. **Željka Udovičić**, Leo Katunarić, **Snježana Abramović** i ja radili smo puna dva tjedna, u starom Hilton hotelu koji je pretvoren u centar za kulturu, s 25 glumaca iz cijele Kolumbije. Seminar je postavljen na nekim čvrstim šinama, a onda sam u centru uočio jedan kafić s rimskim fontanama pa mi je palo na pamet da tamo napravimo prezentaciju.

L. Katunarić: Prezentacija je bila vrlo šarmantna i vidjela ju je sva festivalska krema. Napravili smo jednu zezatorsku verziju *Dunda Maroja* – odigrali smo gotovo cijeli prvi čin i po jedan ili dva čina iz ostalih činova, tako da se ipak dobije neki osjećaj cjeline. Ono što smo izveli izazvalo je oduševljenje kod mnogih ljudi i dobili smo iz nekoliko zemalja pozive da radimo istu predstavu – naravno, kada Držića prevedemo na dijalekt. Istovremeno je bilo ponuda i za izvedbu nekog suvremenog hrvatskog teksta.

(Osim toga, direktorica festivala ponudila je Paolu Magelliju koprodukciju za festival 2000 godine. Istu su ponudu dobila još četvorica režisera: Suzuki, Ciulli, Pasqual i Wilson.)



Teatrom vlada konfuzija

Theodoros Terzopoulos, redatelj

Theodoros Terzopoulos bio je najzastupljeniji redatelj na VI. Iberoamerčkom kazališnom festivala u Bogoti. Njegov "Attis Theatre" iz Atene gostovao je s tri predstave, *Herkules*, *Medeamaterijal* i *Kvartet*, sve tri nastale na temelju tekstova **Heinera Muellera**, od kojih su posljednje dvije rađene u koprodukciji s moskovskim "A-teatrom". Osim toga, Terzopoulos je bio pozvan da u suradnji s kolumbijskim glumcima režira i glavnu koprodukciju ovogodišnjeg festivala, za koju priliku je odabrao **Euripidove** *Bakhantice*. Predsjednik je komiteta za organizaciju kazališnih olimpijskih igara u Japanu 1999. godine.



Terzopoulos na probi

Je li i u kojoj mjeri moguće, čak i na jednom ovako masovnom festivalu, prezentirati "kazalište 20. stoljeća?

T. Terzopoulos: Ne, nije moguće. Kad bismo htjeli predstaviti cjelokupno iskustvo ovoga stoljeća, morali bismo pozvati mnoge druge stvaraoce – **Petera Brooka**, **Petera Steina** ili **Petera Zadeka**, napraviti radionicu s **Grotowskim** itd. Ali na ovom festivalu možete vidjeti reprezentativne radove režisera kao što su **Ljubimov**, **Suzuki** ili **Wilson**, koji imaju vrlo čiste koncepte i jasne estetičke pravce i filozofije. S druge strane, bitno je i to da ovaj festival daje hommage **Tadeusu Kantoru**, **Stanislavskom** i **Brechtu**. Iako je to samo dio ovostoljetnog teatra, ideja je u osnovi dobra. U svakom slučaju, dobro je da na prijelazu milenija u ovom gradu mnogi stvaraoci, mlađi ili stariji, imaju mogućnost dati neki prijedlog ili napraviti nešto. S obzirom da ima izuzetno veliku publiku, ovaj festival je i politički zanimljiv.

Ovaj festival imao je namjeru dijagnosticirati i trenutno stanje u teatru. Što bi po vama bio glavni problem teatra kraja stoljeća?

T. Terzopoulos: Edukacija. Nije stvar u dobrim ili lošim predstavama, već u kazališnoj edukaciji, prvenstveno glumaca. Glumac je nekada bio centar teatra, a danas je odsutan – nema ga zbog tehnologije, multimedija i vizualne umjetnosti. Glumac je danas zanimljiv samo kao dio kompozicije. Tijelo ljudskog bića je mrtvo. Problem je i s tekstom – danas imamo posla samo s tekstom televizije jer živimo u doba TV neorealizma. Čini mi se, općenito, da teatrom vlada velika konfuzija. Teatar velikih osjećaja je mrtav, takva energija više ne postoji. Zato se danas radi uglavnom kazalište malih nekorisnih situacija. Ali ako se ponovno pozabavimo velikim tekstovima – grčkim tragedijama, Shakespearom, Čehovom, Brechtom – možda možemo ponovno naći put. Ako radite na tragediji, ponovno ćete pronaći masku; oči, usta, osmjeh – svi ti kodovi ekspresije tijela su od velike vrijednosti, a danas ih gotovo nema.

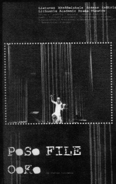
Posljednjih godina bavite se zato gotovo isključivo grčkom tragedijom i Heinerom Muellerom.

T. Terzopoulos: Zadnjih deset godina radim na klasicima i klasicizmu. Radim sa svojom grupom na jeziku tijela i glasa jer tragički je materijal u tom smislu vrlo pozitivan. S adaptacijom Heinera Muellera pak, pri čemu je most bio Herderlin, pronašli smo nešto što je uništeno destrukcijom klasičnog teksta. Naime, klasični mitovi koji imaju kontinuitet, ritam, filozofiju i priču, u sebi organiziraju rupe, rupture. A što je to unutra? Ništa? Ne, nipošto. Kada se to otkrije, može se misliti o pauzi u teatru – praznoj pauzi i punoj pauzi. U staroj tragediji na djelu je vrlo zanimljiv crescendo materijala, osjećaja i situacija, a kod Muellera je suprotno – decrescendo. S tim decrescendom možete ući unutra, u najtamnije točke tragedije. Tragični element kod Muellera čine pitanja – te rupe, velike tamne rupe tragedije. A on je stalno postavljao nova pitanja o tragediji. I bio je pozitivniji od **Anouilhea**, **Sartrea** i mnogih drugih adaptatora grčkih tragedija i mitova.

HOMO NOVUS 97

KAKO PORODITI KAZALIŠNO U KAZALIŠNOM?

ili ukratko o namjeni kazališnih festivala imajući na umu Homo Novus 97





piše: **Ivana Sajko**

HOMO NOVUS je međunarodni festival suvremenog kazališta koji se po drugi put obistinio u listopadskim mećavama Rige. Prikazano je dvadesetak domaćih latvijskih produkcija te osam predstava uvezenih iz Rusije, Litve i Estonije od kojih se svojom multimedijskom koncepcijom izdvojila produkcija *Estonian games. Wedding* **Peterisa Jallaksa** bazirana na ideji istraživanja estonskih običaja i povijesti putem putem Interneta. No ono što se pokazalo bitnijim od argumentiranja internacionalne forme festivala bilo je opravdati vlastiti kazališni identitet tj. iskoristiti prisutnost međunarodne publike i time razbiti recepciju koja se do tada odigravala isključivo unutar granica tzv. Baltičkog kruga. Pokušalo se dakle, staviti akcent na produkcije mlađe latvijske generacije što je dugo čamila u jednoličnom okruženju geografskih i tradicionalnih kulturoloških određenja, pateći od nedostataka povratnih informacija, stvarajući u gluhoj atmosferi izolirane kreativnosti. Sudbina mladih kazališnih stvaraoca Latvije jednaka je i portretiranju samog festivala jer prikazuje opću situaciju koja svoj entuzijastički, no istodobno otužan nivo, ima zahvaliti neadekvatnom ulaganju u kazališnu edukaciju i produkciju. Koncepcija festivala bi stoga trebala biti podređena uzimanju estetskih smjernica za daljnju domaću proizvodnju, prikupljanju informacija i međunarodnoj razmjeni iskustava glede praktičnih problema u zemljama gdje utrka za kulturološkom suvremenošću ne predstavlja primamljiv objekt ulaganja. Korist za vlastitu sredinu iskazuje se ne samoinozemnim gledalištem, već prvenstveno repertoarom koji se u slučaju Homo Novusa pokazao upitnim, prije svega s obzirom na atribut njegove suvremenosti. Pitanje suvremenog teatra postavlja se prikazanim produkcijama koje su se mogle svesti pod revijalnu retrospekciju recentnog kazališnog stvaranja. Riječ je o selekciji koja umjesto kriterija postavlja uloženi entuzijazam bez obzira na tokoliko on bio udaljen od suvremenosti prema kojoj teži.

No budućnost latvijske nove kazališne poetike nazire se u izvaninstitucionalnim skupinama kao što je " Union of Unbearable Theatre", tj. tri mlada redatelja koja ne samo vlastitim predstavama, već i organiziranjem seminara i radionica sa studentima Akademije kulture u Rigi, pokušavaju stvoriti krug kazališnih praktičara i teoretičara koji bi mogli ideju avangardnog kazališta učiniti suvislom. No u ovakvom se stanju improviziranja i pokušavanja ne ogleda jedino Latvija, već i svi slični geopolitički prostori koji su se nakon režimskih prevrata našli stiješnjeni između preduge prošlosti u kojoj ili nisu smjeli ili nije bilo potrebe za prepoznavanjem u vlastitim umjetničkim idejama, u agresivnom i artistički taštom inzistiranju na prepoznatljivosti svog izričaja. Kazalište se marginaliziralo kroz tradiciju, postalo je dio povijesti što je više ili manje bila zabranjena i preoblikovana. Ono što sada slijedi je dugi proces nadoknađivanja, od oficijelnog obrazovanja do produkcijske reorganizacije, pri čemu bi bilo više nego korisno da se iduće godine Homo Novus pojavi barem s jednom domaćom predstavom koja uz redatelja i glumce posjeduje i svog dramaturga. Možda to bude i prvi korak prema smislu.

Odmor u modernizmu

Umjetnost performansa u Zagrebu i Cardiffu

Piše: **Robert Ayres**

Franko B. je isti umjetnik gdje god nastupio, Gordana Vnuk je ista promotorica, a isto tako ne dvojim kako su administrativne i tehničke ekipe Chaptera i Eurokaza podjednako zagrižene i uhodane. Stoga se time ne može objasniti mlak prijam u Cardiffu

... zaći u svijet torture body artista znači izložiti se zbunjujućem sklopu paradoksa: ti umjetnici izgledaju doista otkvačeno, ali govore na dirljivo normalan način, za razliku od teoretičara i akademika obraslih po njima koji izgledaju normalno, ali govore, ruku na srce, otkvačeno.1

Jedan od truizama postmodernističkog diskursa glasi da kontekst u kojem se predstavlja umjetnost mijenja ne samo shvaćanje umjetnosti nego i njeno značenje.
S druge strane, oni iz branše koji su ipak manje skloni rekonstruiranju, smatraju kako snaga najbolje umjetnosti (u mom slučaju to bi značilo umjetnost performansa) mijenja mišljenje onih koji joj nazoče. Nedavno, na festivalu Eurokaz u Zagrebu, uvjerio sam se u činjenicu da obje tvrdnje mogu istodobno biti istinite, odnosno postala mi je posve razvidna nakon drukčijeg iskustva iz programa *Radikali tijela* prikazanog u Cardiffu.

Eurokaz

Hrvatska je jedna od 'novih' država bivše Jugoslavije, štoviše onaj kutak negdašnjeg komunističkog bloka koji je uvijek privlačio najviše posjetitelja iz Zapadne Europe. Danas se taj kutak tim istim posjetiteljima samoreklamira turističkim sloganom *Mala zemlja za veliki odmor*. Međutim, usprkos tomu što se upravo morska obala, a ne razmetni glavni grad nudi kao najzamamnija turistička atrakcija, Zagreb je postao domaćin festivala Eurokaz poradi čega se dosjetih sintagme iz naslova: *odmor u modernizmu*. Riječ je tu o znanom, staromodno nepopustljivom koktelu modernizma gdje se umjetnici i, možda još važniji, njihovi financijaši i zagovornici u ulozi odvažnih avangardista suprotstaviše ukopanim pravovjernicima. Ta je borba s jedne strane verbalizirana u borniranoj retorici disciplinarnih sveučilištaraca, a s druge je uzvraćeno živim i žilavim društvenim, političkim i moralnim otporom – i sve se to odvijalo preko javnih medija.
U Hrvatsku sam doputovao, a da ustvari nisam bio siguran što mi je činiti. U Zagreb me pozvaše da sudjelujem na tribinama nekog festivala za kojeg do tada nikad nisam čuo. Doduše, poslali su mi program, pa ipak ni u snu nisam mogao pretpostaviti kako ću se zateći u prvim redovima intelektualne obrane nekolicine umjetnika za koje sam *morao* čuti, što ipak nije značilo da sam unaprijed zagrijan za njihovu stvar. To kažem jer sam zapazio imena **Rona Atheya, Orlanove, Annie Sprinkle** i naturaliziranog Londončanina **Franka B.** (čiji sam rad, vjerovali ili ne, najslabije poznavao) – umjetnika čije se ambicije, po meni, prepoznaju u obuzetosti mračnom stranom svoje seksualnosti, prenaglašavanju nasilja kao elementa performansa i koji su presretni ako uspiju šokirati svoju publiku.
Rekoše mi da donesem u Zagreb kopije svojih članaka s kojima bih, kako sam shvatio, trebao pokazati tko sam. Između nekih napisa koje sam potom kopirao zapazih uvod u priručnik *Live Art*, kojeg sam pred dobrih šest godina uredio s **Davidom Butlerom**, gdje sam pročitao kako su po meni 'bolji' performans umjetnici oni,
"... umjetnici za koje društvena moć njihovog rada podjednako predstavlja obvezu i priliku.
To sigurno nisu oni umjetnici koji se smatraju estetičarima odnosno društvenom gerilom i koji stvaraju umjetnost po principu udri-i-bježi (i pogodi-ili-promaši) naslađujući se potom ruševinama koje ostaju iza njih ... (a to rezultira) ... i prezirom spram umjetničke publike."

ANNIE SPRINKLE'S POST-MODERN PIN-UPS





PLEASURE ACTIVIST PLAYING CARDS

Nakon što sam ispisao navedene retke gotovo da nije bilo javnog nastupa, predavanja ili nekog teksta, u kojem se nisam distancirao od umjetnika čiji je rad šokantan, ili pak, još i gore, koji žele šokirati, zauzimajući (prvotno dobro promišljeno, kažem to i sad) stajalište kako to znači da su i nadalje zatočenici ustvari patetičnog pozno modernističkog shvaćanja djelovanja umjetnosti za kojeg *épater le burgeois* i nadalje posjeduje neku kržljavu privlačnost odnosno svrhovitost.

Tribina na kojoj sam trebao govoriti najavljena je pod naslovom *Body Art, performans ili teatar. Realnost na sceni*. Doista neobična mješavina ideja: za 'Body Art' već duže vrijeme nisam čuo; a 'Realnost na sceni', što pak to znači? I kakve veze ima 'scena' sa svim tim?

I tako, pripremajući tekst koji je trebao biti osnova mog izlaganja na Eurokazu, odlučih da ću nešto muljati o umjetnicima koji su trebali nastupati u Zagrebu, o kojima ionako nisam imao neko naročito mišljenje, i da ću uglavnom govoriti općenito o umjetnosti performansa, te izabrah naslov koji uvelike navodi na pogrešan put (*Poetika tjelesnih tekućina*) i sukladno tomu započeh tradicionalnim prvo-zaključi-pa-onda-dokazuj. Napisao sam: "Scena me zanima jedino na metaforičan način ..." i potom zakuhao poprilično zbrkan argument kako je značenje umjetnosti performansa (za razliku od pravog teatra koji se odvija na doslovnoj sceni i koje stoga u potpunosti ovisi o metaforičnom glede uspostave spone sa svojom publikom) u tome da je gotovo u potpunosti neovisna o metafori:

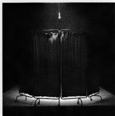
"Umjetnici performansa tradicionalno se ponose time što nimalo ne okolišaju oko metaforičnog i izravno, fizičkim kontaktom, komuniciraju s publikom...

Kod upečatljivijih slučajeva iz tog žanra takav (izravni fizički kontakt) određuje sam sadržaj koji je, poradi neuvijenosti i čestitosti, podjednako izravan i uznemirujući."

Naravno, nimalo se nisam brinuo za svoju reputaciju. Ne samo da sam potcijenio izvedbe koje ću potom vidjeti na Eurokazu, nego sam isto tako potcijenio razmjere i osjetljivost društvene arene u kojoj će se iznositi argumenti o njihovoj valjanosti. Nedoumice glede toga kako će drugi umjetnici u raspravama o performasu reagirati na finese iz mojih teza postale su beznačajne čim sam shvatio kako je društveni angažman o kojem sam fantazirao kad sam uvod u *Live Art* naslovio *Kako promijeniti živote* ljudi ustvari modernistička realnost koju Eurokaz tek treba omogućiti svojim umjetnicima.

U ovoj malenoj, pomlađenoj zemlji, Eurokaz ne samo što neposredno privlači stotine Zagrepčana željnih umjetničkih zbivanja, nego isto tako predstavlja temu od šireg javnog značenja: u lokalnim novinama pojavili su se svakojaki napisi, a Hrvatski radio i televizija bez oklijevanja su progutali svaku manifestaciju vezanu za Eurokaz. A pri tome im se to nimalo nije sviđalo.

Nastup Rona Atheya, napose *Oslobađanje*, bio je taj koji je odmah razjario hrvatske medije. Splitske novine *Slobodna Dalmacija* na ono što su nazvali "Skandal na Eurokazu" odgovorile su žučnim napadom **Jasena Boke**. U članku naslovljenom "Pornografska podvala" ne samo što je organizatore festivala optužio za raspačavanje pornografije, nego je i Rona Atheya prokazao jer mu umjetnost služi samo kao sredstvo za zadovoljavanje



Bez obzira na društvenu odnosno intelektualnu recepciju radova Rona Atheya, Franka B., Orlan, Annie Sprinkle i Stelarca, oni za mene posjeduju doista fascinantno obilježje pravih, moćnih umjetničkih djela: nedvojbenu sposobnost da oko sebe stvore svijet po vlastitoj mjeri

homoerotskih maštarija, pa na taj način rasipa svoj nedvojbeni talent odnosno – što je doista čudno – ugrožava kazališnu struku (poradi svojih podbačaja).

Tek onog dana kad je objavljen članak "Pornografska podvala" počeo sam polako razabirati kakav je stav organizatora Eurokaza. Njih nisu brinule semantičke bedastoće iz spomenutog napisa. Kako sam shvatio, oni su smatrali da njihov angažman predstavlja izuzetno važnu društvenu misiju. Štoviše, onu vrst misije u kojoj ključne uloge pripadaju umjetnicima i njihovim promotorima. Naravno, njihov je entuzijazam bio zarazan.

Članak "Pornografska podvala" organizatore festivala podjednako je zabavljao, iritirao i uznemirio. Taj tekst, koliko sam razabrao iz improviziranog prijevoda kojeg su mi pročitali, ne samo što je debelo promašio samu stvar nego je u istom mahu predstavljao neku vrst kritičarskog izazova koji je – u pregrijanoj atmosferi ureda tog popodneva – vapio za odgovorom. Stoga sam sjeo za kompjutor da – pravdajući frustrirajuću sporost za mene neobičnom tipkovnicom – ulomke iz svog izlaganja *Poetika tjelesnih tekućina* upotpunim visokopranim špotanjem novinske kritike narečenog Jasena Boke.

"Sa zanimanjem i nečim nalik na nostalgiju," započeo sam, "u novinama od četvrtka pročitao

Franko B.

sam članak Jasena Boke "Pornografska podvala". I nakon nekoliko redaka u smislu *je-li-tome-potrebna-metafora* preuzetih iz svog izlaganja prešao sam na samu stvar:

"Evo o čemu se radi: umjetnost performansa iziskuje samo umjetnika i gledatelja, a upravo njihov izravni kontakt, ta simplificirana sveza nabijena energijom, izdvaja umjetnost performansa kao doista jedinstveno područje. Zato što je lišena gabarita poznatijih umjetnosti, umjetnost performansa često se pogrešno kvalificira u smislu ... 'nije to nikakva umjetnost' odnosno brka se s 'realnim životom'. Međutim upravo je u tome njezina snaga. Privatno stanje Rona Atheya ... nagoni ga da se bavi performansom ne zbog toga jer zna da će na taj način uzburkati duhove ili pak šokirati, nego radi izravnog kontakta koji na taj način ostvaruje s publikom. Nasilje, sakaćenje – i možda prije svega *krv* (u našem svijetu pod prijetnjom AIDS-a) – neka su sredstva s kojima se postiže najizravniji kontakt između umjetnika i publike jer se njima postavljaju ona neposredna i alarmantna pitanja o čovječanstvu na kraju milenija."

Kako je razvidno, zbog nečeg sam promijenio mišljenje otkako sam sjeo u zrakoplov krzmajući se oko toga je li itko tamo ustvari pročitao *Kako promijeniti živote* ljudi. Ne samo da su Ron Athey i družina prigrljeni u obrani "boljih" umjetnika:

"Ron Athey nije nikakav pornograf. Niti je, bolje rečeno, umjetnik obuzet modernističkim nagonom da šokira – da *épater le burgeois*, kako su to pred više desetljeća govorili umjetnici. Ni jedan po meni pronicljiv i zanimljiv umjetnik nije se toliko dugo bavio takvim prostodušnim pitanjima," poput ovih koji su iznova izravnost same forme impregnirali neposrednim značenjem:

"Ovdje se izvan svake sumnje radi o tome da je Ron Athey uz ostale umjetnike ... koje je Eurokaz doveo u Hrvatsku, među najistaknutijim, najhrabrijim i, naglasit ću, najalarmantnijim predvodnicima iz krajnjih domašaja smislenosti našeg življenja."

To će ih zdrmati, pomislio sam, pa sam stoga bio zbunjen i razočaran kad sam taj napis pod naslovom "Realnost na sceni" ugledao u nedjeljnom izdanju *Vjesnika* pored dužeg članka zasnovanog na razgovoru sa samim Ronom Atheyem. Razočarenje je uslijedilo jer su moj prilog – mimo očiglednih simpatija urednika koji je opremio stranicu s napisom – shvatili ne kao polemiku koja se izvikuje s kulturo-političkih barikada na kojima, kako sam zamišljao, stoje moje nove Eurokaz kolege, nego prije kao prilog akademskoj debati o teatru i pripadajućim formama.

Spomenuto razočarenje je bilo tim neugodnije jer sam se za taj posao zagrijao i osjetio neki posve nov entuzijazam, ne nakon školničkih rasprava nego sam ga crpio iz jedinog legitimnog izvora modernističkog 'proboja': iz izravnog iskustva galvanizirajuće snage samog rada dovedenog do bijelog usijanja.

Mislim da me je nastup Franka B. najviše dojmio. (U kasnijem prikazu Eurokaza opisao sam ga kao "jedan od najupečatljivijih, najbolnijih, najopčinjavajućijih performansa – odnosno, u tom smislu, mnogo šire – kojeg sam ikad vidio.")

Iskustvo performansa *Nisam tvoja mala* iz Zagreba opisao bih ovako. Izvedba je zakazana za devet sati navečer u prostorima HDLU-a, impozantne

modernističke građevine koja se nalazi u središtu jednog od najvažnijih gradskih trgova. Dok se publika u sumrak približavala ulazu u zgradu, kao da je nešto pošlo po zlu – iz ulaza je po stubama prokuljao gust dim, a zrak je podrhtavao od neprekidnog vrištanja protupožarnog alarma. S takvim utiskom u glavi publika je ugurana u zgradu. Onda smo shvatili: započeo je performans.
Usred dima iz pregrijanih strojeva, kričavog narančastog svjetla reflektora i drečanja sirena, zagrebačka publika (sačinjavaše je studenti umjetničkih akademija odjeveni i urešeni na pomodni post-punk način, upućeni gradski sveučilištarci, estete i 'društvenjaci') se opustila u uzbudljivom okružju skiciranog pre-happening zbivanja u kojem su očito uživali: smijeh i šale, fotografiranje i snimanje video kamerama. U takvu se atmosferu neopaženo uvukao Franko B. Stajao je u sredini glatkog bijelog četverokuta od pamučne tkanine, gol golcat, premazan bijelom bojom od tjemena obrijane glave do nožnih prstiju. Iz katetera zabodenih u vene na rukama slijevala se krv, klizeći mu niz podlaktice, kapajući s prstiju, oblikujući golemu, mokru, tamnocrvenu mrlju na pamučnoj tkanini koje se širila i polako zgrušavala. To je uglavnom bilo sve – malo se njihao naprijed natrag, otvarao je i zatvarao oči, povremeno bi napeo mišiće na vratu i ramenima – dakle, više manje nebitne, popratne radnje uz osnovni osjećaj kako mu krv polako istječe iz tijela. On je nudio upravo taj osjećaj, stajao je par metara od nas, nagoneći publiku da ga doista osjeti. Učinak je bio fantastičan. Smijeh i šale se polako utišaše, prestala su dozivanja, te smo iz trenutka i trenutak polako počeli shvaćati užasnu i elementarnu rječitost onoga što se zbivalo među nama. Lica se odvraćaše zbog nelagode odnosno gađenja, ljudi su se mrštili i pravili grimase, svijajući ruke u laktu da bi odagnali refleksni osjećaj krvarenja koji ih je obuzimao. Dok je dim strujao kroz utišanu publiku postalo je jasno kako namjere Franka B. sežu puno dalje od pukog šokiranja. Doduše on je, na posve legitiman postmodernistički način, preuzeo određene postupke taktike šokiranja od umjetnika iz moje generacije i onih prije nas. Ali to što je gol krvario među nama, prizvalo je rezonance iz stoljetnih ikonografija o krvarećem tijelu kao sjedištu drame, emocije, pasije odnosno iskupljenja, a istodobno je poništilo svaku izravnu svezu između realnosti te večeri i te zagrebačke građevine, i realnosti tjelesnih tekućina, napose te krvi koja u sebi nosi bolest i smrt. Ono što je Franko B. izveo bilo je jednostavno do krajnosti – ustvari toliko jednostavno da su vjerojatno neki promatrači s uobičajenim očekivanjima od performansa odnosno događanja ostali razočarani. Međutim, glede samog značenja, nastup je bio toliko bogat da sam se na njega mogao pozvati naslovljavajući svoj tekst *'Poetike tjelesnih tekućina'*.
Stoga su mi se, kad je par dana potom otpočela tribina Realnost na sceni, po glavi motale svakojake stvari. I pored temeljitog razgovora kojeg sam obavio s umjetnicima Eurokaza, sa zadovoljstvom sam zamijetio kako mom izlaganju nisu potrebne veće ispravke. Možda tek pokoje pojašnjenje, a naslov, koji je na početku bio puko verbalno prodavanje magle, sada se savršeno uklapao.
Publiku koja je pratila raspravu mahom su sačinjavali umjetnici, studenti, kritičari, novinari, sveučilištarci i ustaljeni znatiželjnici. Snimljena je



Ron Athey: Deliverance foto: Sandra Vitaljić

za državni radio program, a dvije različite televizijske ekipe snimale su samu raspravu odnosno intervuje sa sudionicima razgovora. Takva se publika strasno opredijelila glede Eurokaza – većina je bila na strani *Eurokaza*, a za protivnike je imala vrlo bučnu manjinu.
Situacija je bila nadasve ironična – s jedne strane, mora se priznati da je bila bizarna u smislu improviziranog seminara o homoseksualnoj politici, a to je po meni osnova za razumijevanje rada Rona Atheya odnosno Franka B., što je pak nadilazilo očekivanja i najzagrijanijih članova iz publike tog nedjeljnog prijepodneva. A jednako je bizarno bilo i moje predstavljanje za Hrvatsku televiziju gdje sam najavljen kao "sredovječni, *heteroseksualni* sveučilišni profesor, pripadnik srednje klase". Najveća ironija je bila ta da je, kako se činilo, glavnina publike mislila kako se ono što se danas zbiva u Zagrebu već poodavno poznato u Nottinghamu; odnosno da je dobra stara Hrvatska uvijek na repu paneuropskog modernizma, a potonjeg smo mi, u Britaniji, Nottinghamu, ili Cardiffu, odvažna avangarda.
Dao sam sve od sebe da im razbijem te iluzije. Pričao sam o mučnoj zgodi kada je, bez mene, sveučilište na kojem sam umjetnički ravnatelj odlučilo zabraniti performans *Kripl* **Roberta Pacittija** s obrazloženjem da to što jedan od izvođača tijekom performansa vadi stijeg iz guzice predstavlja opscenu radnju, a sveučilišna pravila eksplicite zabranjuju prikazvanje opscenih radnji. Naravno, nakon mučnih mjeseci po zabrani *Kripla* radi izbjegavanja sličnih situacija, sveučilište je zdušno izglasalo Umjetnički protokol u kojem stoji:
"Sveučilište kani podržati svaki vid umjetničkog izražavanja i potonje uvažava kao osnovno pravo na izražavanje različitih pojedinaca i društvenih skupina pa je stoga nužno štititi i poticati umjetničke i intelektualne slobode umjetnika s kojima surađuje."
Međutim, svjestan sam kako bi tamo bilo iznimno teško organizirati program kakav je prikazan na zagrebačkom Eurokazu.

Radikali tijela

Narav spomenute teškoće, kao i njezino izvorište, razbistrila mi je Gordana Vnuk, umjetnička ravnateljica Eurokaza i voditeljica kazališnog programa u kardifskom umjetničkom centru Chapter, kada je uglavnom istovjetni program dovela u Wales pod naslovom *Radikali tijela*.
Treba odmah istaknuti da program *Radikali tijela* ipak nije bio posve identičan onom koji je prikazan u Zagrebu. Tamo su body artisti predstavljali tek jedan segment iz šireg međunarodnog programa Eurokaza. Orlan (u Hrvatskoj prisutna samo na video traci), u Chapter je donijela izložbu naslovljenu *Svoje sam tijelo dala umjetnosti*, uz koju je išla jedna verzija njezinog performans predavanja *Orlan konferencija* kojoj je nazočio i Stelarc. S druge strane, Ron Athey je predstavljen sličnim performans predavanjem, a ne onakvim punokrvnim nastupima poput *Oslobađanja* odnosno *Nepokvarljivog mesa* koje smo mogli vidjeti na Eurokazu.
Pa ipak, ta su dva programa, kao i njihove lokacije, u mnogo čemu slična (Cardiff je, uostalom, glavni grad omanje pokrajine koja se nevoljko suočava s potencijalnim ishodom svoje možebitne državnosti) da bi usporedbe mogle držati vodu.
Za početak, te se usporedbe mogu detektirati u reakcijama na program *Radikali tijela* u velškim popularnim i onim ozbiljnijim medijima. (Ruku na srce, bez hrvatskih medija ne bi bilo nekih nezaboravnih uspomena s mog odmora u modernizmu.)
Na prvi pogled novinari iz Cardiffa i Zagreba nastupiše s gotovo istovjetnim parodičnim i ismijavajućim stavom: s jedne strane, novine *South Wales Echo* na pola stranice su tiskale strip naslovljen "Cigarete, čokolade, sladoled, vrećice za povraćanje ...", a s druge je *Imperijal* s neskrivenim zadovoljstvom prihvatio sugestiju, pa je u lascivnom članku o tome tko je sponzorirao Eurokaz natuknuo da bi poprsje Annie Sprinkle moglo poslužiti kao novi, nadasve prikladan zaštitni znak za hrvatsku mliječnu industriju Dukat, koja je bila jedan od spozora. Glede novina *South Wales Echo*, odnosno ostalih velških popularnih medija, doista nije potrebna pomnija analiza da se dokaže kako se ovi ustvari nisu bavili onime što je prikazano u okviru programa *Radikali tijela*. Tu svakako nije bilo ničeg bitnog, niti odredljivog u smislu stajališta, poput napisa Jasena Boke "Pornografska podvala", odnosno ostalih hrvatskih tekstova na tu temu (primjerice, prikaz na deset stranica "Umjetnost apokalipse" u magazinu *Tjednik*).
Ako usporedimo ton rasprava u Walesu, ako je to prikladan naziv, ovaj je svakako bio puno blaži, štoviše, tu su se ponavljale bljedunjave, otrcane fraze koje se iscrpljuju kod osnovnog opisa.
Doista, znakovito je da je *South Wales Echo* umjesto tvrdnji pribjegao prozirnim frazama, insinuacijama i, posve neočekivano, pitanjima.
I to nazivaju umjetnošću? zaurlao je na naslovnici samozvani *Glas južnog Walesa*, a na duplerici istog izdanja urednički *South Wales Echo komentar* (sic!) žučljivo je zapitkivao,
"... kako li će sada umjetnički centar Chapter opravdati svoju odluku da novac poreznih obveznika utroši na ovotjedni 'šou' Radikali tijela

u Cardiffu? ... gdje je to opravdanje za prikazivanje nečega što može pobuditi samo bolesnu ili morbidnu znatiželju? ... zašto je Chapter odlučio da neke druge umjetnike i performere liši prigode da široj publici prikažu ono što znaju i umiju protežirajući takvo izopačeno prenemaganje?"

Razvidan je osjećaj ugroženosti domaćeg tla. *Echo* se nije mučio odgovorima na te iritantne upite jer je sama tema, okolnosti i ton u kojem su postavljeni podrazumijevao kako čitatelji znaju o čemu je riječ.

Isto je tako znakovito da je ekipa iz Chaptera (za razliku od zabarikadiranih Eurokažana) ustvari uživala u napisima iz tog izdanja *Echa*, pa su *Komentar* čitali kao doprinos svojoj stvari ganuti tolikim prostorom u novinama i neizravno prezentiranim informacijama o njihovom centru. Za mene je pak najznakovitija bila opaska (nije to pravi komentar, bez obzira na uklonjeni upitnik) negdje po sredini komentara:

"... a, zabrinjavajuće ali ne i iznenađujuće radi stereotipa u skladu s kojim žive, većina onih koji su kupili karte studenti su umjetničkih i dramskih akademija ..."

Tu je postavljena razgovjetna i dobro poznata dihotomija: na jednoj su strani oni kojima je umjetnost važna, a na drugoj oni koji za nju ne mare. A ta je dihotomija ponovljena u odjeljku *Vox Pop* istog članka koju je *Echo* zbog sramežljivosti, ili puke dosade izbjegao preuzeti u smislu eksplikacije vlastitog stajališta. Na pitanje: "Mislite li da je to umjetnost?", odgovor nalazimo, svakako nimalo tipično, u slučajnom uzorku čitatelja *Echoa*. Četvorica čitatelja su predstavljeni kao studenti dramskih umjetnosti (njihovi su odgovori, "... meni je to zabavno ... po meni to je dobro ..."), a druga četvorka se bavi nečim drugim ("... smatram da su neki od njih zreli za psihijatriju!"). I opet *Echo* ne daje nikakav komentar pripadajući komentar trebate sami dokučiti. Takav članak ne morate čitati jer ga i sami možete napisati.

Doista, način na koji *Echo* postavlja, bolje rečeno izbjegava argumentaciju, ukazuje ne na ukopavanje nego na prihvaćanje statusa quo. I to takvog po kojem izraz postmodernizam, sa svojim brojnim i različitim značenjima, u Južnom Walesu, kako se čini, može bez teškoća označavati konačni i opće prihvaćen dogovor glede neuspjeha umjetnika da na bilo koji način utječu na život društva u kojemu rade.

Iznova je razvidan oštar, a iz mog kuta doista depresivan, kontrast spram situacije u Zagrebu, gdje se u člancima, izvještajima na radiju i televiziji, u odvratnim napisima iz *Imperijala* i *Tjednika* i drugdje, osjećalo kako se tu radi o nečem mnogo značajnijem. Organizatore Eurokaza nazivali su 'pornografima', 'kriminalcima', smatrali su kako ih 'treba ekskomunicirati' i kako 'blate uspomenu na nedavno pale hrvatske ratne junake'. Vidimo da se tu ne ostaje na pukim insinuacijama, na pitanja se mora odgovoriti, a pri izjašnjavanju nema ni traga onom čudnovatom kolebanju kakvo je zamjetno u *Echou*. Naprotiv, mimo toga slažete li se s time, neizbježno osjećate da autori tih napisa doista smatraju kako rad Rona Atheya, Franka B. ili Annie Sprinkle, na neki način utječe na njihove živote – što će reći, u tom kontekstu, živote običnih ljudi – pa je stoga *značajan*.

Takav značaj posve je izostao u Cardiffu: nastupi u sklopu *Radikala tijela* koje sam tamo vidio, kod publike su izazvali neobično začahurene reakcije,



Orlan

iz kojih nije bila razvidna ni dobrodošlica ni neprijateljstvo, nego ponajviše dosadna tolerancija.

Uzmimo kao primjer po meni najupečatljiviji nastup na Eurokazu: *Nisam tvoja mala*, Franka B. Priznajem da je moje zagrebačko iskustvo prvi fizički kontakt s onim što radi Franko B. U Cardiffu smo razgovarali i zbijali šale dok se šminkao za nastup. Priznajem da je Zagreb, u usporedbi s Cardiffom, za mene daleko egzotičnije mjesto. Priznajem kako su postojale određene razlike glede prezentacije. Ali s druge strane, Franko B. je isti umjetnik gdje god nastupio, Gordana Vnuk je ista promotorica, a isto tako ne dvojim kako su administrativne i tehničke ekipe Chaptera i Eurokaza podjednako zagrižene i uhodane. Stoga se time ne može objasniti mlak prijam u Cardiffu odnosno, moram reći, razočaranje koje sam osjetio nakon potonjeg nastupa. Možda je razlog u tome što je publika u Chapteru dobro poznavala sve okolnosti u kojima će se nastup odvijati: prvo piće u baru, onda čekanje na stubištu, ulazak u prostor sa crnim zastorima i ljubazna zamolba od strane osoblja da tek kad se podigne zastor možemo slobodno šetati naokolo, ali moramo paziti da ne gazimo po bijelom platnenom kvadratu. A možda leži u činjenici da je publika krvarenja Franka B. prethodni dio večeri provela na otvorenju izložbe Orlan *Svoje sam tijelo dala umjetnosti*. Možda se radilo o vinu, sendvičima i svježem voću posluženima na otvorenju. Možda se radi o tome da su, makako ih zvali, ta otvorenja ipak *privatni* doživljaji.

U Zagrebu glede *Eurokaza* nije bilo ničeg privatnog. U svakom slučaju uvrede upućene organizatorima bile su javne; u svakom slučaju dobro uhodane institucije poput Chaptera nisu određene na način stripa "Cigarete, čokolade, sladoled, vrećice za povraćanje ..." (a slično je i u realnosti) kao estetska odnosno sociološki mrtva područja u kojima studenti umjetnosti i kazališta mogu mirno, i više manje neškodljivo, "živjeti u skladu sa svojim stereotipovima".

Postskriptum

Bez obzira na društveno odnosno intelektualnu recepciju radova Rona Atheya, Franka B., Orlan, Annie Sprinkle i Stelarca, oni za mene posjeduju doista fascinantno obilježje pravih, moćnih umjetničkih djela: nedvojbenu sposobnost da oko sebe stvore svijet po vlastitoj mjeri. (Odnosno, drukčije, staloženije rečeno, sposobnost da u vašim mislima ostave utisak kojeg potom nalazite posvuda.)

Ron Athey mi je ispričao zgodu iz Mexico Cityja, gdje je trebao izvesti performans, kada su u znak protesta ogorčeni seljaci usne i kapke prošili čeličnom žicom.

U Cardiffu svoj performans je izveo, sretnim slučajem, 30. i 31. listopada. Vidio sam drugi nastup. 'Sretna vam Noć vještica!', ljubazno im se obratio Athey (odjeven kao bolničarka kad izvodi ono probadanje i klamanje u *Oslobađanju* s kojim je započela zabava te večeri.) Nakon performansa bar je bio krcat maškarama za Noć vještica među kojima je bila i pripadnica Chapterova osoblja u kostimu gotovo identičnom onom Atheyevom. (Krv koja joj je curila iz kuta usana bila je, ipak, lažna.)

I na kraju, najčudnije od svega, na povratku nakon odmora u modernizmu, zavirujući u londonski *Times* kojeg je moj suputnik u avionu maznuo iz prve klase, pročitao sam da je pred nekoliko večeri, kad sam očaran gledao nastup Annie Sprinkle, **Mike Tyson**, bivši boksački prvak svijeta u teškoj kategoriji, proširio repertoar tog sporta tako da je **Evanderu Holyfieldu** odgrizao komadić uha.

Robert Ayres je profesor na Sveučilištu u Nottinghamu

s engleskog preveo: Miloš Đurđević

1 Claire Armistead, "Nitko ne voli bol u umjetnosti", The Guardian, 25. 10. 1997., dodatak The Week, s. 6.



Z@DAR SNOVA

Međunarodni festival novog kazališta

10. 06. - 25. 06. 1998.

srijeda, 10. 06. 1998.
OPENING PERFORMANCE
JACQUES VALENTA
Ul. Kraljskog Dalmatina, 20 h

MONTAŽSTROJ (International): Fragile/Work-in-progress
HKK Zadar, 21 h - premijera

GRUPNA IZLOŽBA ŠTAJERSKIH UMJETNIKA
OTVORENJE
HKK, 19 h

četvrtak, 11. 06. 1998.
MONTAŽSTROJ: Fragile/Work-in-progress
HKK Zadar, 21 h - 2. izvedba

Nightshift -
BOJAN GAGIĆ: Švedski stol
Mala Scena, 23 h

GRUPNA IZLOŽBA ŠTAJERSKIH UMJETNIKA
Galerija Višeslav, NIN, 19 h

petak, 12. 06. 1998.
SUBTHEATER (Amsterdam): Theatrum Anatomicum
HKK Zadar, 21 h

Nightshift -
OZZY & MARINA: poetry
Mala Scena, 23 h

subota, 13. 06. 1998.
SUBTHEATER: Theater Anatomicum
HKK Zadar, 21 h - 2. izvedba

OTVARANJE MULTIMEDIJALNE GRUPNE IZLOŽBE
Galerija umjetnina, 19 h

Nightshift -
H. C. BOXER
Club Forum, 23 h

nedjelja, 14. 06. 1998. - ACTIV 2000
LUKA STOJNIĆ & GIUSEPPE DAL-L'ARCHE: X6 za ljude, instalacija
st. Dominik, 19 h

ponedjeljak, 15. 06. 1998.
HENRY MULDROW (New York) & NICOLAAS RAVENSTIJN (Amsterdam): Wilde Recital
st. Dominik, 22.30 h

DALMATIA NOW
HKK Zadar, 20.30 h - premijera

utorak, 16. 06. 1998.
DALMATIA NOW
HKK Zadar, 20.30 h - 2. izvedba

HENRY MULDROW (New York) & NICOLAAS RAVENSTIJN (Amsterdam): Wilde Recital
st. Dominik, 22.30 h

Nightshift -
CHRISTIAN SUCHY (Vienna): Idiotiche
Mala Scena, 23 h

srijeda, 17. 06. 1998.
day off

četvrtak, 18. 06. 1998.
LAIBACH koncert
Trg 5 bunara, 21.30 h

petak, 19. 06. 1998.
FOURKLOR (Ljubljana): Melankolične misli
HKK Zadar, 20.30 h

MILADOJKA YOUNEED koncert
Trg 5 bunara, 21.30 h

Nightshift -
ZLATKO KOPLJAR (Zagreb): K1, performans
Mala Scena, 22 h

subota, 20. 06. 1998.
B.P. CLUB ALL STARS, ELVIS STANIĆ GROUP, BLACK COFFEE / Jazz night
Trg 5 bunara, 20-24 h

KUGLA GLUMIŠTE: Sin
st. Dominik, 22 h

nedjelja, 21. 06. 1998.
COMPAGNIE ASYMBOLIE (Paris): Chronique d'anges livres a la soulographie
HKK Zadar, 20.30 h

SANE koncert
Trg 5 bunara, 21.30 h

Nightshift -
KUNTRATA: Trag pelina, performans
Mala Scena, 22 h

ponedjeljak, 22. 06. 1998.
IVO MARTINOVIĆ, performans
st. Dominik - Forum, 12-24 h

Nightshift -
VALERIJA I ROBIN, blues koncert
Mala Scena, 22 h

utorak, 23. 06. 1998.
JASNA FRANKIĆ & ZPA: Fuštan
HKK Zadar, 20.30 h

DAMIR URBAN & BAND, koncert+performans
Trg 5 bunara, 22 h

srijeda, 24. 06. 1998.
VLATKO STEFANOVSKI TRIO, koncert
Trg 5 bunara, 22 h

četvrtak, 25. 06. 1998.
STEREO COMPANY (Zagreb): Rock&Roll
HKK Zadar, 21 h

CLOSING PARTY
Saturnus

Anketa

Kako bi izgledao Vaš festival u idealnim uvjetima za njegovu provedbu?

Vezano za Vaš upit:
Kako bi izgledao Vaš festival u idealnim uvjetima za njegovu provedbu?,
moja izjava glasi:
Isto ovako kako izgledaju Dani satire.
Duško Ljuština, Dani satire

Čak i u (hipotetički) zamišljenoj idealnoj situaciji (kakva, razumije se, ne može postojati), a koja bi značila savršeno i stopostotno dotiran festival uz optimalne uvjete njegove izvedbe, ne bih bitno i temeljno mijenjao koncepciju koju sam zamislio 1995. godine za 1. MKFM. Uz bolje financiranje samo bih dopunio i dogradio već postojeću, koja se u provjeri pokazala dobrom.
Nije tome tako zbog toga što svoju koncepciju smatram savršenom i genijalnom, nego zbog toga što je provjereno smatram funkcionalnom – ona je zamišljena i ostvarena u realnim, postojećim i mogućim uvjetima. U takvim se realnim, postojećim i mogućim uvjetima kroz tri godine postojanja dorađivala, poboljšavala i usložnjavala, a savršeni nas uvjeti ionako čekaju s one strane ovoga svijeta, kamo ne bih u ovom trenutku previše žurio.
Postojeću koncepciju jedinog *workshop festivala* – međunarodne ljetne škole u Hrvata, uz bolje financiranje samo bih dopunio ponekim imenima voditelja workshopa koji su mi uz postojeća sredstva "neostvareni san". Zadržao bih i postojeće suradnike, ali bih im konačno mogao isplatiti honorare kakvi su njihova normalna cijena kamo god idu raditi po svijetu. U ovom trenutku još uvijek za dovođenje vrhunskih umjetnika pedagoga iz svijeta sve ove tri godine (uz raspoložive mi mogućnosti njihova plaćanja), preko svake mjere dobroga ukusa zlorabim činjenicu da su većina njih moji prijatelji, suradnici, ili djelatnici ustanova s kojima surađujem, ulažući tako u MKFM petnaest godina strpljivo i naporno građene osobne veze, kontakte, suradničke odnose i osobne "kredite". Utoliko više ne bih mijenjao ni koncepciju ni ideju, samo bih dopunio MKFM još nekim imenima, proširio bih programe workshopa na nekoliko istovremenih i usporednih odvojenih radionica koje bi se kasnije mogle spojiti u zajedničke, pa kao *work in progress* možda prerasti u projekte, i sigurno bih uložio velika sredstva u agresivnu međunarodnu promidžbu MKFM-a koju on zaslužuje.
Darko Lukić, Međunarodni kazališni festival mladih

Nakon više desetljeća prostiranja prema (prekratkom) guberu, već smo uvježbani u zauzdavanju maštanja. Na vaše pitanje (koje pomalo podsjeća na drilanje kondicionalnih rečenica pri učenju jezika) odgovaram da se koncepcija PIF-a možda i ne bi bitno promijenila, ali bi festival izgledao bitno drukčije.
Kad bismo, dakle, imali duha iz Aladinove svjetiljke, festival bi svakako bio bolji. Prvo, selektor bi sve predstave vidio uživo, i to sve važnije predstave na svijetu, i od njih izabrao najbolje. Ne bismo ovisili o video-vrpcama, koje mogu zavarati. Pozivali bismo i kazališta iz dalekih, egzotičnih zemalja. Svake bi se godine kazališta okupljala oko jedne okosnice, npr. teme, lutkarske tehnike, lika, škole, zemlje, estetike i sl.
PIF bi se održavao na jednome mjestu, 7-10 dana, svi bi sudionici bili prisutni cijelo vrijeme trajanja festivala. Bila bi to prava lutkarska kolonija. Danju bi se održavale radionice (koje bi vodili stručnjaci iz cijeloga svijeta), seminari, okrugli stolovi, a navečer poseban klupski program za sudionike.
Ipak, najvažnije je, i ono što sada najviše frustrira: znamo koje su najbolje predstave, ali većinu njih ne možemo dovesti jer su skupe...
Livija Kroflin, PIF

Pitanje je divno, ali spada u znanstvenu fantastiku. Trebalo bi ga postaviti vrlo mladim stvaraocima jer si oni mogu priuštiti luksuz da sanjaju o neograničenim sredstvima. Kad na njih dođe red da odlučuju o festivalskim programima stvarnost će, bojim se, biti malo drukčija.
Joško Juvančić, Dubrovački ljetni festival

Kad bismo imali novaca adaptirali bismo desetak tvrđava oko Pule (od 51 fortizze koje je Austro-Ugarska oko grada izgradila), te bismo u proljeće pozvali deset alternativnih kazališta, što iz svijeta što iz Hrvatske, koji bi tri mjeseca postavljali svoje projekte – svatko u svojem prostoru. Premijere bismo održali u špici sezone.
Kruna svega bi, dakle, bile njihove premijere i rad na jednom zajedničkom projektu sa kojim bi se otvorio "PUF Deset Fortizza".
U jednoj od fortizza **Rade Šerbedžija** imao bi stalnu glumačku školu i svake bi sezone izbacio po ,ednog Shakespearea.
Kazališta bi imala obavezu dati po desetak repriza po Hrvatskoj, a sve bi se predstave izvan zemlje igrale s memorandumom "Made in Pula, Croatia".
Branko Sušac, PUF

Za Hrvatsku, kao povijesno i kulturološko susretište Srednje Europe i Mediterana, kao i za Zagreb, metropolu s dugom tradicijom i iskustvom međunarodnih kulturnih susreta, neobično je bitno postati mjestom kazališnog susretanja Srednje Europe i Mediterana.
Srednjoeuropski i mediteranski kazališni festival nastaje, prema tome, iz potrebe za prepoznavanje kulturnih, povijesnih i tradicijskih granica naše domovine. Mi, naime, želimo Srednju Europu i Mediteran propitkivati u njihovu stjecištu – u Hrvatskoj; i to ne kao zemljopisni već kao duhovni bazen kojemu duboko pripadamo.
Upravo zato Festival je otvoren za sve one predstave što po svome estetskom i kulturnocivilizacijskom ključu otkrivaju i pronose identitet kako Srednje Europe tako i Mediterana.
Imajući u vidu kazališnu estetiku i kazališno znakovlje devedesetih, ovakav festival u isto vrijeme trajno pokušava odgovarati na upite što kazalište devedesetih godina ovoga stoljeća jest, što pokušava biti i što bi trebalo biti. Bez nakana dati odgovor, Festival bi postavljao pitanja u neprestanom iskušavanju najtipičnijih i zato najbitnijih trendova, stilova i smjerova devedestih. Jedna od temeljnih ideja Festivala je upravo istraživanje onoga što je zajedničko u svim različitostima srednjouropskog i mediteranskog kazališnog duha devedesetih, te se time prirodno nastavlja na tradicionalne Dane Teatra &TD.
Mani Gotovac, MMTM

PRIZIVANJE DUHOVA

piše: **Nataša Govedić**

Prvo, smireno, pitanje: *što je, za Vas, idealan kazališni festival*? Odgovor: idealne mjere teško mi je postavljati u bilo kojoj domeni, pa tako i onoj kazališnoj. Novo pitanje (sada nestrpljivije): *Ali da možete voditi vlastiti festival, kako bi on izgledao?* Odgovor: najsličnije tematskom broju časopisa koji ne uređuje samo jedna osoba, već što veći tim stručnjaka. Prvi korak ka kazališnom festivalu stoga bi predstavljalo okupljanje ekipe kazališnih profesionalaca: teatrologa, kritičara, redatelja, dramaturga i izvođača (dramskih, plesnih, pjevnih). U obzir bi došli samo oni koji su u protekloj godini gledali barem 85% predstava svoje metropole. Takvih je kandidata, odmah naglašavam, u svim sredinama vrlo malo, a mahom se radi o *kritičarima* (kojima nema druge nego gutati sve što osvane "na stolu" serviranih im pozornica). Dobro. Dakle kritičari. Kako je za većinu kazališnih posjetitelja teško moguće hodočastiti po europskim, azijskim ili američkim premijerama, za dobrobit kozmopolitskih znatiželjnika domaćeg podrijetla kritičari bi vjerojatno predložili da sadržaj te perfekciji usmjerene priredbe – odsad ću je zvati Ever(f)est – bude internacionalan. Odlično. Kao jedna od harnih kritičarki, ja bih se odmah na prvom sastanku borila da na Ever(f)est *ne* pozovemo **Petera Steina** ili **Roberta Wilsona** ili **Pinu Bausch** ili **Eugenija Barbu** ili **Karin Beier** ili **Calixta Bienta** ili **Trevora Nunna** ili **Jana Fabra** *samo zato* jer se radi o zvučnim redateljskim imenima. Isto tako, ne bih rado pozvala ni svaku kazališnu kuću koja je, uzmimo, tijekom protekle godine postavila Shakespeareova *Othella*. Gotovo svaka američka država, naime, ima običaj raditi *svoje* verzije Shakespearea, što se svodi na produkciju *Othella* od desetak srednjoškolskih, tri amaterska i jednog profesionalnog kazališta po državi. Sklonija sam ideji vodilji berlinskog festivala Theatertreffen Berlin: svi su kritičari pozvani da kao dobrovoljci u festivalski centar tijekom godine prijavljuju kvalitetne predstave koje pogledaju u Njemačkoj, Austriji i Švicarskoj (njemačko govorno područje), zatim da se – opet na dobrovoljnoj bazi – okupe u Berlinu u mjesecu travnju iduće godine te između dvije hiljade predstava odaberu dvadesetak za službeni i pedesetak za neslužbeni dio festivala (obično održavanog 1-21. svibnja), kao i žiri kritičara koji će dodjeljivati nagrade. Ova je godine temom festivala proglašen Schiller.

Prekida me novo, živahno i sarkastično pitanje: *Ali kako bi berlinski princip funkcionirao u Hrvatskoj*? Tužno i pokorno javljam: nikako. Naše je govorno područje premaleno (šteta što se za biranje idealnog festivala ne može birati i idealna zemlja-domaćin), naši kritičari neskloni su međusobnoj suradnji, što znači da bi se teško našla i tema festivala koju bi većina znalaca poželjela – zajednički – ostvariti. Dakle, natrag u realnost. Hrvatska. Promotrimo njenu festivalsku sadašnjicu. Od značajnijih domaćih festivala – a u nas na žalost prevladavaju oni čija je funkcija tek turistička ili zabavljačka, ne i umjetnička – od tih, dakle, nekoliko umješnijih, vrijedi govoriti o riječkom *Festivalu malih scena* (selektor: kazališni kritičar **Dalibor Foretić**) i zagrebačkom Eurokazu (selektor: teatrolog **Gordana Vnuk**). U oba je slučaja riječ o mećunarodnoj priredbi organiziranoj na *one-person* kriterijima, jedne godine boljima, druge lošijima, ali kriterijima formiranim na osnovi solističkih, nerijetko i privatnim novcem plaćenih putovanja dotičnih osoba po odabranim točkama globusa. Iako bi bilo moguće i ovdje u Zagrebu pretplatiti nekoliko kazalištaraca – svakako novcem Ministarstva kulture – na veći broj relevantnih inozemnih časopisa, pa selekciju Ever(f)esta napraviti na osnovi jednogodišnjih recenzija ponajviše hvaljenih predstava. Bilo bi moguće najvećim svjetskim kazališnim udrugama uputiti i e-mail adresu Ever(f)esta, na koju bi stizale različite informacije o primamljivim performativnim "potresima". Ključ uspješnog festivala, po meni, čini što veća količina informacija (široko sito), procijeđena kroz što užu i pomniju selekciju programa (fina mreža), a ne nasumičnost ili skandaloznost izbora. Tu se opet vraćamo na ljudski faktor – pojedince, u interesu demokracije njih najmanje *petero*, svake godine novih petero i to različita uzrasta, koji bi vodili kontinuiranu brigu te prikupljali podatke o Važnim Kazališnim Događajima. Da podaci postoje, vjerojatno bi se dao skupiti i forum od zainteresiranih kazališnih profesionalaca koji bi lakše odredio *temu* festivala. Kako vele marketing menadžeri: bez istraživanja tržišta i planiranja – ništa od sutrašnjice. Pa ni one festivalske.

Uzmimo da na zamišljenom forumu Ever(f)esta, ove zamišljene godine (a budući da je kazalište *maksimalno živ i fluidan* medij, mogu govoriti samo o *ovoj* godini) prođe tema koja mene posebno zanima. Ona bi glasila: **postmoderna sakralnost.** Znači sve predstave koje se nekako nose s pojmom "svetog" ili možda tabuiranog, sa sve češćim likovima anđela, sa stanjima blizu ili iza smrti, sa situacijama gdje živo diskutiraju mrtvaci s neumrlima ili na Zemlju silaze predstavnici Viših Sila. Tijekom dnevnih dana festivala, na suradnju bih pozvala teatrologe sa zamolbom da na dotičnu temu odgovore znanstvenim izlaganjima, koje bi kasnije bilo moguće objaviti i u formi zbornika. Dobrodošli bili bi i istom temom potaknuti iskazi slikara, kipara, gradskih rasvjetljivača, sociologa, psihologa, antropologa, sladoledara, kartografa. Po srednjovjekovnom receptu, grad bi morao svakom svojom šalicom, svakim vodoskokom i svakom stepenicom živjeti za svoj festival. Noću, predstave bi počinjale dovoljno rano da publika po njihovu završetku ima vremena ostati u kazališnim prostorima i porazgovarati s redateljima ili glumcima. Festival, kao svetkovina, kao intenzivni iskorak iz rutine svakodnevlja, besmislen je ako ne ponudi gustoću sadržaja – voda se pije svaki dan, misno vino jedino nedjeljom. Jer *prizivanje duhova* naporan je inicijacijski poduhvat, kroz koji zajednica ima snage prolaziti rijetko i iznimno: čak i kad nije skup (nutarnji) rast svejedno boli. Po istoj logici, duhovi umjetnosti pozvani su da nas *rastegnu, tresnu, levitiraju, raskrile, klistiraju, uznemire* i *prodrmaju;* načelo ugode iliti kiča ostavlja ih astronomski udaljenima, nijemima te ravnodušnima.

Nagrade bi na Ever(f)estu dodjeljivala isključivo publika. Zato jer se festival za nju i radi. Srodno Edinburškom festivalu, završnu večer valjalo bi okončati dionizijski: uz fontanu šampanjca, vodene tobogane i vatromet, rock-koncert, cabaret, ulično kazalište lutaka, otvorenje izložbe fotografija snimanih za Ever(f)estova trajanja, izložbom tropskih ptica, ulicom jazz-bendova, jednim gornjogradskim trgom rezerviranim specijalno za klasične glazbenike, puštanjem u vožnju dvosjednog zeppelina, sajmom knjiga, paradom plesnih akrobata. Zvuči utopistički? Odgovor: *takvo bijaše i prvo pitanje*. Cilj utopije, međutim, pružiti je alternativane izlaze, maštu od čije se zarazne privlačnosti obično ponešto prestrukturira i pragmatična zbilja. Sjetite se samo posljedica Hamletova kratkog susreta s duhom jedne neobično stare, korumpirane i trule države.

Nataša Govedić je teatrolog i kritičar

festivali

Tko ih treba?

Selektor služi ili ideji drugoga o tome što bi kazalište trebalo predstavljati ili ideji drugoga o tome što bi imenovani selektor mogao odabrati poradi predstavljanja

Piše: **Goran Sergej Pristaš**

U svojoj posljednjoj knjizi *Man Looking for Words*, koju čine tematski raznoliki tekstovi pisani za brojne izlagačke prilike na međunarodnim susretima producenata ili umjetničkih planera europske kazališne mreže, nizozemski kazališni producent, publicist i pedagog, osnivač slavne produkcije *Mickery* i poslijediplomskog studija *Dasarts* (vidi *Frakciju 6/7*), **Ritsaert Ten Cate** ponovno je objavio jedan često citiran tekst pod naslovom **"Festivali: tko ih treba?"** U podužoj raspravi podržanoj evidencijom od osamdesetak festivala u posljednjih tridesetak godina, Ten Cate zaključuje da festivali nisu nužni umjetnicima (kojima su oni još jedan od izazova pripadnih ugovoru s vlastitim umjetničkim pozivom kao takvim), ni publici (jer je ne možete definirati u heterogenoj kombinaciji umjetnika, lokalnih kulturtregera, kulturnih turista i potencijalnih preprodavača kazališta), nego producentima festivala i političarima. Prvima su festivali bitni da bi svoju umjetničku ideju pokazali u svoj njenoj kompleksnosti, drugima da bi svoju jednostavnu političku ideju reprezentirali u iluziji ideje o kulturnoj kompleksnosti.

Upozorio bih ovdje na bitnu razliku između producenta (u nas često zvanog i direktorom) i selektora festivala. Producent je inicijator, ideator, organizator i realizator festivala. Njegov je cilj da u kombinatorici novca, politike, umjetničkih ideja i umjetničkog tržišta prezentira svoju viziju mogućeg supostavljanja ekonomskih, političkih i umjetničkih formi u kazalištu. On odabire način financiranja, organizacijski sustav, diskurs, dizajn i sadržaj festivala. Selektor pak služi ideji inicijatora festivala (najčešće od političara delegiranog ili odobrenog ravnatelja festivala). Selektor služi ili ideji drugoga o tome što bi kazalište trebalo predstavljati ili ideji drugoga o tome što bi imenovani selektor mogao odabrati poradi predstavljanja.

Naša je kazališna sezona zapravo bogata različito zamišljenim i različito podržanim festivalima.

Među najbolje podržanima oni su lokalnog karaktera, ali od državne važnosti. Tu paradoksalnu ideju nose veliki ljetni festivali u Dubrovniku i Splitu. Veliki po ulaganjima, mali po broju produkcija. Oba festivala su bitnija samim gradovima u kojima se održavaju negoli ukupnom kazališnom kontekstu, što nije nevažno, ali je u neskladu s reprezentativnim okvirom koji mu se nameće.

Pogledate li malo bolje program poratnih sezona, vidjet ćete da se novac sa sve više veselja troši na gostovanja tzv. kazališnih uspješnica s kontinenta, što bi trebalo biti znakom programskog otvaranja samog festivala. U slučaju Dubrovnika takav koncept donosi više štete nego koristi i na tome se ne može zamjeriti festivalu, nego državnoj kulturnoj politici. Jedan od kardinalnih problema kazališne politike u Hrvatskoj jest organizacija turneja u zemlji. Dok Dubrovnik tijekom godine ovisi isključivo o produkciji teatra "Marin Držić", ljeti dobije čitav mjesec-komada predstava pa je ulaganje u "međunarodni" festival zapravo ulaganje u turneju domaćih grupa.* Ne bi li gostovanja bilo isplativije organizirati tijekom zimske sezone, kad su predstave potpuno ekipirane, a u Dubrovnik dovesti ljubitelje kazališta iz cijele Hrvatske koji će vidjeti nekoliko kvalitetnih europskih produkcija? Ne želim uopće ulaziti u cijene koštanja dovođenja cijelih ansambala na višetjedni boravak u Dubrovniku u jeku sezone radi pripreme nimalo ekskluzivnih festivalskih produkcija.

Split je pak dosad bio osuđen na to da guta "najreprezentativnije" od "reprezentativnog" u hrvatskom kazalištu i tome čak dodjeljuje nagrade. Potpuno nedefinirani, ali bogati ljetni festival nije ništa drugo doli bolja ili lošija kopija već spomenutog dubrovačkog koncepta. Isti grad pak nosi Marulove dane, legalni hrvatski nasljedak forme jugoslavenske Sterijade. Festival domaće drame jasnog je koncepta, ali njegova provedba u kojoj svako kazalište može nastupiti samo s jednom svojom produkcijom, bez obzira na kvalitetu predstave, više govori o strukturiranju reprezentacije, nego o zanimanju za vrijednosti.

Posebne nedoumice oko kriterija stvaraju festivali poput Dana satire (koji satiričnim smatra sve što može privući publiku ili financijsku podršku) i MMTM-a (puni naslov ne želim citirati zbog pravopisnih i jezičnih nepravilnosti koje sadrži), ali oba ova festivala šeću po rubu važnosti u našem kazališnom kontekstu pa bi ih bilo preuzetno gurati nekamo gdje sami ne dolaze. Još bi MMTM i mogao postati zanimljivim festivalom koji će iskoristiti poziciju Hrvatske na razmeđi Srednje Europe i Sredozemlja (Ujevićevo "sredozemništvo" moglo bi biti i dobar opis takvog koncepta), kada bi se on otvorio prema problematici koju taj prostor nudi, a ne neuhvatljivim i sveobuhvatnim pojmovima kao što su teatar 90-ih.

Među jasnije koncipirane festivale ulaze male revije poput Festivala glumca u Vinkovcima i Festivala malih scena u Rijeci, ali glavninu programa i ovih festivala čine produkcije koje možete vidjeti na gotovo svim našim festivalima (pa i Eurokazu) što ponovno postavlja pitanje kriterija. Sličnu sudbinu mogao bi doživjeti i novi, mladenački i ambiciozan festival Zadar sunca, ukoliko se konceptualno radikalnije ne postavi prema predstavama koje uvozi iz Zagreba ili inozemstva.

Najpreciznije su programirani (bez obzira na kvalitetu produkcije) Tjedan suvremenog plesa (ples kao kriterij), pulski PUF (marginalnost kao kriterij), PIF (lutke kao kriterij) te ovogodišnji FAKI (alternativnost kao kriterij). Nažalost, ni jedan od ovih festivala nije dobio dovoljnu podršku da pored formalnih kriterija razvije ili poveća kvalitativne.



Na kraju, tu je i najradikalnije koncipiran festival koji potpuno ulazi u opis festivala vođen od producenta – Eurokaz. Ovaj festival svake godine ima precizno postavljenu temu koja je podržana programom i donosi cjelovitu ponudu unutar desetak dana svoga trajanja. Kako program počiva na jednoj osobi tako se uspjesi ili promašaji ne mogu pripisati ni kvalitetnijoj godišnjoj produkciji u svijetu i u nas, ni samom konceptu festivala nego njegovoj voditeljici Gordani Vnuk koja unutar svakog festivala vodi diskusiju sa prethodnim godištima.

Kome, dakle, u nas trebaju festivali? Sudeći po interesu koji država pokazuje prema festivalima koje i sama dobro podržava, političari se zadovoljavaju time da se stvari previše ne uzburkavaju. Festivali naslijeđeni iz prošlog sustava i dalje postoje, a novi nemaju produkcijsku snagu da bi se pokazali bitnim. Iznimka su Marulovi dani, ali njima je čini se potrebnija drama od kazališta. A dok je drama Hrvatska, dobra je. Producenata još uvijek nema dovoljno, jer nema ni produkcijske infrastrukture kojom bi se okoristili, a državna kulturna politika i dalje nije sklona omekšavanju prema novim produkcijskim oblicima. Stoga je teško i zamisliti neko kompleksnije koncipiranje festivalskog programa u Hrvatskoj. Suprotno Ten Cateovim zaključcima, festivali su ovdje ipak potrebni umjetnicima i publici. Jedni tako dobivaju priliku igrati pred novom publikom, a drugi vidjeti nešto čega inače u njihovom gradu nema (to uključuje i Zagreb). Nisu li takvoj razmjeni dovoljni grad, kazališna dvorana, predstava i publika?

* Ne mogu ne spomenuti u ovom kontekstu da sam prilikom nedavnog boravka u Stockholmu posjetio instituciju koja se zove Riksteatern. Riječ je o velikom kazališnom objektu koji čine šest kazališnih dvorana (tri velike i tri komorne, tehnički potpuno opremljene), četiri pokusne dvorane, veliki kompleks skladišta materijala i radionica kao i niz "dramaturških ureda" za čitaće probe. U Riksteaternu se ne igraju predstave. Tamo se godišnje "proizvede" tridesetak produkcija (među kojima su i one slavnog Cullberg Balleta i Matsa Eka) koje tijekom sezone gostuju diljem Švedske. Produkcija predstava je u totalu pokrivena od strane države, a od ove godine prostor će biti dan i nezavisnim skupinama koje će pod istim uvjetima raditi svoje produkcije pod obvezom gostovanja po provincijama.

Goran Sergej Pristaš je dramaturg i urednik Frakcije

Producenata još uvijek nema dovoljno, jer nema ni produkcijske infrastrukture kojom bi se okoristili, a državna kulturna politika i dalje nije sklona omekšavanju prema novim produkcijskim oblicima

Čemu festival?

Festival

Piše: **Mario Kovač**

1. FAKI – Festival Alternativnog Kazališnog Izričaja* organizirali su vrlo mladi ljudi. (Prosjek godina oko 20.)
2. Ti mladi ljudi na samom početku nisu imali apsolutno ništa i apsolutno nikog na koga bi se mogli osloniti, osim svog entuzijazma.
3. Nitko od njih nikada nije organizirao ništa ni približno takvog obujma.
4. Uz najbolju volju, ni sami nisu mogli precizno definirati kakav festival žele napraviti.
5. Nakon festivala, ne znaju da li da ga proglase uspješnim ili ne. Zapravo, ne razumiju ni razliku između uspješnog i neuspješnog festivala

Otkud onda uopće volja i želja da rade nešto takvo? Kome je namijenjen taj njihov festival? I kako je uopće sve to izgledalo?

U posljednjih par godina kod nas se, daleko od očiju javnosti, dogodila prava mala eksplozija tzv. nezavisnih kazališnih družina. Kao da je svaka srednja škola ili fakultet imao skupinu neprilagođenih koji su osjetili potrebu da se izražavaju na daskama koje životarenje znače. Većina tih grupa nije imala nikakve predispozicije za ozbiljan rad. Nisu imali talenta, iskustva financijskih mogućnosti, organizacijskih sposobnosti a neki čak nisu imali ni neki veći razlog za svoje postojanje od vlastitog egzibicionizma. Većina tih grupa bila je osuđena na propast od samog početka. No prekrasna stvar je to da nikog od njih to nije previše zanimalo. Svi su oni bili samozadovoljni gledajući jedni druge i razvijajući neku simpatičnu vrstu rivalstva koje se pretežno očitavalo u sitnim spačkama koje su jedni drugima činili. Čitava scena živjela je u nekom svom prostornom vakuumu i neupućeni gledatelj nije imao nikakvu priliku da vidi nešto od njihovih radova osim ako nije bio njihov poznanik ili ako nije slučajno naletio na njih na ulici (a i onda je pitanje da li bi to prepoznao kao legitimno autorsko djelo). Sami sebi su organizirali mrežu informacija (vrlo konspirativnu) kojom su klizile obavijesti o nastupima pojedine grupe. Rijetki od njih dospjeli bi i u standardne medije zahvaljujući pretežno karizmatičnosti svojih članova ili beskompromisnosti svoga rada. Nije ni čudo, stoga, da su za njih bile isključivo zainteresirane senzacionalističke novine dok su "ozbiljni" mediji bili apsolutno nesvjesni njihova postojanja. No bez obzira na sve "mušice", nekim čudom ta scena je polako počela rasti i razvijati se. Nastajale su nove grupe, stare bi se raspadale na više novih ili bi dobile frakcije, publika je počela dolaziti na njihove nastupe, čak je nestalo i medijske blokade, i svi su bili sretni jer su mogli gledati svoje slikice u novinama, slušati svoje glasiće na radio-postajama i gledati svoj lik na televiziji. Mama, vidi me!
Malo po malo, ti mladi ljudi počeli su shvaćati da ono što oni rade ipak nije isprazni egzibicionizam već da to možda ima i neke svoje dublje ("sociološko-patološke" rekli bi cinici) razloge. Stvara se jedna jezgra koja se odlučuje uhvatiti ozbiljnije problema koji ih muče. Prestaju biti hedonistički



Performans skupine Gole i veseli





samozadovoljni i postavljaju si pitanja.

Legitimnost? Većina grupa djeluje kao fluktuirajuće skupine *ad hoc* skupljene za nastup. Nisu registrirane i ne pokazuju nikakve pretenzije da to budu. Žele zadržati svoju autonomnost i time i slobodu izričaja.

Prezentacija? Da scena dobije svojevrsnu potvrdu i svoj dio medijskog kolača bilo je nužno da se nešto ostvari zajednički. Budući da nijedan od već postojećih festivala nije ispunjavao sve uvjete (ili oni nisu ispunjavali uvjete organizatora), odlučili su napraviti svoj vlastiti festival iza kojeg bi stajala njihova vlastita organizacija. Na njega pozivaju i neke istomišljenike i idole. Odabiru datum i osnivaju organizaciju. Pomalo ironično, i festival i organizacija dobili su isto ime: FAKI. (Svaka povezanost s modernim primitivcima nije slučajna.)

Prostor? U početku je to bilo jednostavno. Nitko nam ne da prostor pa idemo igrati na ulicu. Tako i tako je većina projekata bila dramaturški nedorečena pa je ulica (putem interakcije sa slučajnim prolaznicima) nudila aleatorička rješenja za neke probleme. Tu i tamo bi se dobio i neki prostor no to su bila samo privremena rješenja. Na svu sreću, tu uljeće ATTACK. Udomljuje i jedan i drugi FAKI. Alternativa je našla prostor.

Ciljevi? To piše u manifestu.

O samom festivalu nećemo mnogo. Prošao je. Performanse, instalacije, akcije, predstave ili jeste ili niste gledali. Ovdje je samo popis grupa koje su nastupale (redom nastupanja):
GROMKY (Ljubljana), **FRAKTAL FALUS TEATAR** (Split), **KUGLA GLUMIŠTE**, **BEZ AMBALAŽE**, **TEATAR XXX** (Pula), **LA VIE EN ROSE** (Zadar), **ČEZ CESTO** (Kranj), **CRNA KRONIKA**, **BELVEDER** (Rijeka), **U.B.I.** , **BIJESNE GLISTE**, **LE CHEVAL** (Tuzla), **Radionica Dramskog Stvaralaštva SC-a**, **NOT YOUR BITCH, ...** , **SCHMRTZ TEATAR**, **GOLE I VESELI**, **PORNO PIGS**, **BRUVNO**, **ŠIPAK**, **D.I.Z.E.L.**

Gdje nije drukčije navedeno, grupa je iz Zagreba.

FAKI MANIFEST:

FRONT	**– prva linija borbe**
ALTERNATIVNO	**– drukčije od prevladavajućeg**
KAZALIŠTE od umjetnosti	**– mjesto života jedne**
ISPAD	**– akcija u javnosti**

* U razdoblju 27.04.-03.05. u organizaciji ATTACK-a (Autonomne Tvornice Kulture) održan je FAKI – Festival Alternativnog Kazališnog Izričaja

Kazališni amateri u stezi profesionalizma

piše: **Marin Blažević**

Nedovoljno upućenom moglo bi se učiniti da je sustav godišnjih okupljanja kazališnih amatera dobro zamišljen jer pokriva čitav raspon različitih razloga da amater prigrli kazalište. **LIDRANO** potiče scensko stvaralaštvo učenika osnovnih i srednjih škola pa u svome djelokrugu razvija amaterizam koji se preklapa s dramskim odgojem. **Susret kazališnih amatera Zagreba (SKAZ)** i **Festival hrvatskih kazališnih amatera (FHKA)** združuju raznolikost motivacija, ambicija, oblika i dostignuća kazališnog amaterizma, između amaterizma s primarno odgojnim i amaterizma s primarno kazališnim ciljem. **Pulski međunarodni kazališni festival (PUF)** izdvaja one amatere koji se u ovom drugome dokažu kao najsmjeliji i najdomišljatiji. Amaterizam propušten na PUF dotiče se s profesionalnim kazalištem ili, točnije, s njegovim alternativnim odvjetkom.

Četiri razine amaterizma nisu u hijerarhijskom odnosu i ne ukazuju na veću ili manju kvalitetu i važnost nečijeg rada, nego da se uspinjanjem prema višim razinama rad amatera sve više koncentrira oko jedne osnovne funkcije: kazališno-umjetničke. Moglo bi se reći da stvaralaštvo tijekom tog procesa prerasta u umjetnost, a amaterima se omogućuje da se skrase na razini na kojoj se najpotpunije ostvaruju njihovi jednako važni razlozi da prigrle kazališta.

Nedovoljno upućeni pita se: zar je doista tako brižno uređen sustav podražavanja kazališnog amaterizma u nas?

E pa nije!

Opisani sustav ne postoji. Osim virtualno. Ali nema naznaka da će se virtualno doskora probiti do realiteta.

Premda su sva četiri okupljališta kazališnih amatera ne samo koncepcijski različita nego i institucijski različito natkrovljena, njihovoj bi boljoj povezanosti i koordinaciji dostajalo tek malo dobre volje, ali i očito previše duhovnog napora da se pogled podigne iznad zidova vlastita dvorišta. Stanju svekolike zavađenosti ne nalazim nijedan doli sasvim prizeman uzrok: *ljudski faktor*.

Primjerice, *faktor* SKAZ-a pismeno zabranjuje amaterima koji su nastupili na LIDRANU da se pojave i na SKAZ-u. *Faktori* nisu u stanju niti uskladiti termine SKAZ-a i selekcije za FHKA. *Faktori* FHKA i PUF-a rastali su se prije četiri godine. *Faktori* postavljaju zapreke. A na amaterima je da ih pokušaju ukloniti žele li izboriti pravo za svoje razloge. Pritom im je često neophodna darovitost profesionalnih igrača.

***

Provjerimo kako su *faktori* uredili svoja dvorišta. Ministarstvo prosvjete i sporta svake godine organizira **LIDRANO** na četiri razine (školskoj, općinskoj, županijskoj i državnoj) i kao temeljnu zadaću ističe promicanje literarnog, novinarskog i nama važnijeg scenskog stvaralaštva učenika.

Prosudbena povjerenstva gledaju predstave, dužna su u razgovoru s voditeljima i učenicima odgledano komentirati, da bi zatim na nastupe na višim razinama odabrali najbolja ostvarenja.

LIDRANO, kao ni SKAZ, ne deklarira kao školski susret, zbog postupka eliminacije prema višim razinama čini se primjerenijim nazvati natjecanjem, premda se na kraju ne dodjeljuju nagrade nego diplome za posebna dostignuća. U prosudbenim povjerenstvima sjede dramski pedagozi, učitelji i profesori, dugogodišnji amateri i tek potom kazališni profesionalci, ali oni ni na LIDRANU, kao uostalom ni na jednom od okupljališta amatera, uglavnom ne prate proces rada na predstavi, u kojem amaterizam i nalazi svoj prvi smisao, i to posebno onaj okupljen upravo oko LIDRANA. Procjenjuje se gotova predstava, k tome vremenski ograničena na 10 minuta za osnovne i 20 minuta za srednje škole. Konkurencija i vremensko ograničenje prije razvijaju sportski duh nego scensko umijeće s odgojnom svrhom. Opravdanje postoji samo u jednome: broj učenika uključenih u scensko stvaralaštvo u školama redovito se penje iznad 5000!

SKAZ organizira Zagrebačka scena kazališnih amatera pri Kulturnom centru "Peščenica", pokušavajući držati na uzdama uglavnom cijelu izvanškolsku kazališno-amatersku zajednicu grada. Premda se u pravilniku sudjelovanja ističe da je SKAZ radnog a ne natjecateljskog karaktera, te da se želi omogućiti razmjena iskustava, misli, stavova i planova, SKAZ u posljednje vrijeme nije susret, niti je radnog karaktera, niti omogućuje razmjenu iskustava, misli itd. U dva tjedna izreda se pred stručnom komisijom (u sastavu teatrolog ili dramaturg te profesionalni redatelj i glumac) pedesetak predstava, da bi zatim, na tzv. razgovoru, stručnjaci u desetak minuta komentirali odgledano. Bez uvida u proces, svrhu i kontekst rada svake pojedine družine amatera, komisiji ne preostaje ništa drugo nego da u razgovor o predstavama uvede kriterije koje je usvojila po svojoj profesiji: profesionalne: ocjenjuje se estetski i tehničko-izvedbeni domet finalnog proizvoda. SKAZ, dakle, ne organizira razmjenu mišljenja među ravnopravnima, nego slušanje mišljenja "stručnih".

SKAZ nije radnog karaktera zato što se na njemu ništa ne radi, već pokazuje i sluša. Konačno, u publici sjede dva selektora: jedan za lokalni zagrebački, a drugi za državni festival kazališnih amatera. Zato ni SKAZ ne izmiče natjecateljskom duhu nespojivom s dobrovoljnosti kao prvim uvjetom amaterizma.

Ustaljena procedura nastupa na **FHKA-u**, koji organizira Hrvatski sabor kulture, nalikuje zagrebačkoj po dvjema fazama: redanju predstava pred stručnom komisijom i tzv. razgovoru. Ali stručna komisija ujedno je i žiri, a funkcija razgovora zbog toga nije nimalo "radna". FHKA niti ne potiče niti promiče, nego naprosto dovodi probrane amatere na jedno mjesto, sudi im i nagrađuje najbolje. Ili točnije, najmanje krive što nisu dobri poput profesionalaca. Među članovima stručne komisije, kako na SKAZ-u, tako i na FHKA-u, u većini su kazališni profesionalci koji nemaju iskustva u radu s amaterima. Točno je da podjela na amaterizam i profesionalizam ne uključuje vrijednosnu dimenziju, ali opasno je kad se načelo prevede u pojednostavljeno polazište komisije da je kazališna predstava dobra ili loša, bez obzira na to da li su je napravili profesionalci ili amateri.

Dvije su posljedice takvog, amaterima često nametanog stava: 1) jedinstveni kriteriji-komisija profesionalaca=profesionalni kriteriji; 2) svemu što rade amateri treba zajednički suditi.

Posljedica 1) vodi dijagnozi da je amaterima potrebna "stručna pomoć", pa se skrb o amaterizmu (susreti, festivali, seminari) svodi na formulu: od nestručnog prema stručnijem; umjesto da se ponajprije radi na pomaganju nestručnima da otkriju i/ili ostvare razloge zbog kojih su prigrlili kazalište. Posljedica 2) vodi natjecanju nekonkurentnog i besmislici nagrađivanja bez propisanih kategorija. A raznolikost predstava amatera je tolika da bi se mogla uklopiti u podjelu naših festivala profesionalnog kazališta: postoje predstave na tragu Dana satire, Marulićevih dana, PIF-a, čak Eurokaza i Tjedna suvremenog plesa, ali i smotri folklora.

Izlaganje predstava, zbijenih u jednoj jedinoj kategoriji – "amateri", kriterijima koje po definiciji ne mogu izdržati, već je godinama izvorište frustracija većine amatera i uzrokom krize iz koje se tek najizdržljivija i najodlučnija manjina uspjela odmetnuti. I dok SKAZ i FHKA ustrajavaju na koncepciji susreta-festivala kojom propuštanjem profesionalnog potiho zatiru amatersko (ideja da se

Teatar Rubikon: Internetwork

amateru čini usluga ukoliko mu profesionalac iznese svoje stručno mišljenje samo potiče razvoj tzv. *imitativnog modela* koji se – ako modificiramo, proširimo i današnjoj situaciji prilagodimo definiciju **Vlade Krušića** – podaje predstavljačkim navikama glavnostrujaške profesionalne produkcije i okamenjuje u estetici zabavno-satiričko-pučkog kazališta, naspram *emitativnog modela* slijedom kojega se kazališni amateri prepuštaju izazovima kazališnog istraživanja, a organizaciju, metodu, funkciju i dosege njihova rada krasi *autentičnost*), dotle u Puli, nakon raskola s FHKA-om iz 1995., četiri grupe, Lero, Daska, Inat i Pinklec, *mainstreamu* amaterizma odgovaraju vlastitim – *mainstreamom*.

Četiri grupe koje su odlučile raskinuti veze s amaterizmom, posebno ljute na svojedobnu okupaciju državnog festivala od strane pučkog teatra, formirale su svojevrsni kartel, pokrenule međunarodni festival **PUF** i prozvale ga festivalom izvaninstitucionalnog, rubnog i istraživačkog kazališta.

Kazališni dio programa PUF-a je trodijelan: zadana je barem jedna predstava po članu kartela, dovede se nekoliko projekata iz inozemstva i na kraju pridoda tek jedna družina s FHKA, koja slijedi *emitativni model*, ali se pritom barem nekako, prema doživljaju *faktora* kartela, mora imitativno uklopiti u predodžbu o tragalačkom, eksperimentalnom kazalištu kakvo njeguje sam kartel. Transfer do sada samo dvije družine amatera s jednog na drugi festival dogodio se kao stjecaj okolnosti, a ne kao posljedica dogovora o propusnosti granica sustava. PUF je festival pozitivne energije i lijepih ideja, ali stoga što ponajprije služi zajedničkoj prezentaciji godišnjih rezultata rada družina članica kartela, a redovito se baš predstave iz tog zatvorenog kruga pokazuju kao najslabije, PUF sebi dopušta paradoks koji urušava i program i koncepciju festivala: na istom se festivalu i čak u konkurenciji za nagrade (nema tog festivala amatera koji nije

Izlaganje predstava, zbijenih u jednoj jedinoj kategoriji – "amateri", kriterijima koje po definiciji ne mogu izdržati, već je godinama izvorište frustracija većine amatera i uzrokom krize iz koje se tek najizdržljivija i najodlučnija manjina uspjela odmetnuti

zaražen nagrađivanjem!) susreću s jedne strane predstave sumnjive kvalitete i za FHKA, a s druge strane visokoprofesionalni projekti poput **Brezovčeve** *Bacchanalie*. PUF, kao ekskluzivni festival nekada priznatih, a danas samozvanih i nostalgičarski raspoloženih alternativaca, nastao je otrgnuvši se iz okrilja institucija amaterizma i status bi mu se mogao odrediti kao: izvaninstitucionalizam u amatera. U konkurenciji s eksplozijom izvaninstitucionalne produkcije u profesionalaca, pufovski četverac, tek što je krenuo u novo osvajanje hrvatskog kazališta, nailazi na putu – kojim se nekad lako prolazilo – na nove i tržišno poduzetne snage kroz čije se redove nije lako probiti. Posebno dok neke od njih hine alternativnost. Posebno dok se nedovoljno samokritično i nedovoljno radikalno ne pokušava oduprijeti imitativnosti sebe sama, dakle upražnjavanju modela toliko mrskog u drugom kontekstu. A upravo u kontekstu iz kojeg se četverac hoće izbrisati, u središnjici kazališnog amaterizma, posljednjih se nekoliko godina oslobađaju mladi amateri kojima treba predvodnica iskusnijih. U odupiranju profesionalcima i profesionalizmu!

***

LIDRANO i PUF, na rubovima virtualnog sustava, unekoliko su odvojeni od središta kazališnog amaterizma. Prema van, njih određuje jasan razlog da prigrle kazalište, ali unutar sebe moraju se nositi s problemima koje je teško zauzdati. Organizacijski problem LIDRANA je višak predstava, komunikacijski problem PUF-a je manjak predstava. Jedne eliminacija muči, a druge ambicije toliko uznose da eliminaciju koju čine ne shvaćaju kao ograničenje. Naprotiv.

U središtu, SKAZ i FHKA poništavaju sami sebe ne dvojeći što učiniti s vječitim kamenom spoticanja u amaterizmu: profesionalizmom. Umjesto da kamen zaobiđu, preskoče ili zdrobe, oni ga podižu, vezuju oko vrata i skaču u more.

Marin Blažević kazališni je kritičar iz Zagreba

Theater amateurs and the professional discipline

Marin Blažević writes about the problems of amateur theaters and about the existing festivals which are inviting amateur performances. Festivals evaluate those performances according to the criteria of professional or mainstream productions, while at the same time the new, hybrid forms of mainstream are appearing within the non-institutional theater production, which are hindering radical and experimental development of amateur theater.



Razgovor s **Robertom Ciullijem,** redateljem

O snošljivoj težini samospoznaje

Piše: **Slobodan Šnajder**

Glumci u mojemu poimanju jesu oni koji traženja unutar neke uloge uzimaju tako ozbiljno kao kad bi se radilo o nalaženju vlastitog imena

Ciullijev Teatar na Ruhri, Mülheim, u svjetskim razmjerima važna je kazališna adresa. Na način koji sigurno ima sebi svojstvenih proturječja, Teatar na Ruhri razvio se, s jedne strane u pravi antropološki laboratorij za studij razlika (kulturnih, mentalitetnih, u najširem smislu riječi tradicijskih), uz maksimalno uvažavanje drukčijega i Drugoga; s druge strane, ono što se na drugom kraju istraživanja nadaje kao predstava, što se dakle uopće vidi (u hegelijanskom smislu – kao osjetilno sijanje ideje) jest neke vrsti samorazgovora jedne jedine imaginacije, one Ciullijeve, najodvažnije s kojom sam se u teatru sreo – takve koja računa doslovno sa svim rizicima, a ponajprije sa svojom autodestrukcijom. "Tko govori o pobjedi?" – pitao je **Rilke,** "(kad je) biti spreman sve." Roberto Ciulli nije ni u čemu pobijedio, a po svoj prilici, premda se u nekim svojim odvažnim fragmentima pogibeljno približio savršenstvu starih majstora, on nije još dospio dovršiti nijednu predstavu. No meni se ipak čini da je on odmakao mnogo dalje od (gotovo) svih drugih koji svoje predstave nisu još ni započeli.
Teatar na Ruhri zasnovan je 1980, nakon poprilično dugog lutanja kroz kazališni pejzaž Italije i Njemačke. Imao sam rijetku sreću mnogo puta svjedočiti pomaljanju prizora, još neugledanih, koji se upravo najavljuju, a lako ih je poplašiti. Uživao sam nebrojeno puta u onoj glumačkoj slobodi koju Ciulli promiče u intervjuu koji slijedi, u kojemu polaže račun o svojoj metodi, točnije o njezinoj mudroj odsutnosti. Od iskustava koje sam pak ja dospio skupiti, u dijakronijskom i sinkronijskom smislu, ono što Ciulli i njegov dramaturg **Helmut Schafer** čine, izgleda mi najbliže nekoj modernoj inačici commedije dell'arte za koju je umjetnička sloboda bila sloboda odgovornih virtuoza koji su se itekako morali boriti za svoju stvar. Na čelu takve jedne trupe Roberto Ciulli jest istodobno i patrone, i otac, i brat, i rame za plakanje, i autoritet, pa i tvorac koji zdvaja na svoj sedmi dan. Kad Ciulli u svojemu izlaganju – u kojemu, uzgred, nema nikakvih skrivenih aduta u rukavu – programatski govori o slobodi, o odgovornosti, o osobnosti, onda u tome ima stanovitog pokrića: ima naime i slobode, i odgovornosti, i osobnosti. Te tri male riječi, a svijet se učas potroši. Hoću reći, rastvori u teatru.
Roberto Ciulli rođen je 1934. u Milanu. Studirao je i diplomirao filozofiju u Milanu i Paviji. Godine 1960-62. zasnovao je i vodio milansko kazalište Il Globo. 1965-73. radio je kao redatelj u Deutsches Theater-u u Gottingenu. 1972-79. bio je direktor kazališta u Kölnu; nakon berlinskog intermezza, od 1980. vodi Teatar na Ruhri u Mülheimu.
Premda Ciulli nije mnogo radio na Brechtu, for-



B. Brecht: U džungli gradova

mulacija o "užitku u spoznaji" ipak vuče k ovom autoru, baš kao i svi oni akcenti stavljeni na pojam odgovornosti u javnom nastupu; a možda još i više doživljaj glume kao igre unutar mnogih uvjetovanja tipa kao da. No iako je Ciulli, kao i umjetnici commedie dell'arte, uzimao gdje je samo stigao, već je danas izvjesno da je u sumi mnogo više dao nego što je uzajmio. Njegova trupa putuje kroz vrijeme, ne uvijek linearno prema naprijed, ali uvijek putuje. To znači, mijenja se. Gubi se i stječe. Benjamin je pisao o tome kako je ponekad važno zalutati, uspjeti izgubiti se. Teatar na Ruhri upravo se sprema, trima predstavama uglavnom po Faustu (**Goetheovu**), "izgubiti se" negdje na Putu svile. Brecht bi kazao: "Igrajmo igru o promjenjivosti svijeta". Nije loše sjetiti se toga usred jednog svijeta u kojem je vrtoglavo sustizanje mnogih mijena, čini se, ukinulo mogućnost promjena. Otud je možda dokinulo i mogućnost samog putovanja u navlastitom smislu riječu. Doputovati danas znači možda još jedino: zateći sebe premještenog na neku drugu točku koordinatnog sustava, ali inače nepromijenjenog usred prostiranja pobjedničke istosti. Teatar na Ruhri naprotiv putuje *ad fontes*, s onim rizicima koje su na sebe uzimali prvi otkrivači.

Razgovor **Ulricha Deutera** s Robertom Ciullijem o izobrazbi glumca

U. Deuter: U odnosu na ono što se u kazalištu obično misli, Vaše poimanje glumca podaruje mu mnogo važniju ulogu. Vi biste htjeli glumca na sceni promaknuti u "autora". Koje su ljudske predispozicije, te kakva izobrazba, nužni glumcu da bi mogao udovoljiti ovom izazovu?

R. Ciulli: Kakve grade ima biti onaj tko je autor jednog života, ili čak više njih? Kako odgojiti čovjeka za ono "biti čovjek"? – Bio sam još student, uoči posljednjeg ispita u okviru svoje promocije. Držao sam mnogo do tog ispita, a to zbog tadašnje uske intelektualne bliskosti s mojim profesorom; radilo se o **Hegelovoj** *Fenomenologiji duha*. Moj je zadatak bio proći jednu stranicu, potom je pojasniti i iskomentirati. Bio sam se odlično spremio, pročitao sam i objasnio važno mjesto, i to, kako sam mnio, uvelike točno, štoviše blistavo. Potom sam vidio profesorovo lice, koje baš nije sjalo nekim zadovoljstvom. Na moje pitanje odgovori on da se od mene nadao nečem drugom. Bio sam zbunjen a on je nastavio: "Zamisli da si na Siciliji. Ljeto žari i pali, i ti vidiš jedno stablo pod kojim sjedi neki seljak providen jelom i pilom. Prideš mu i kaniš zapodjenuti razgovor, no tada pojmiš da

fini autori

Smisao mojega rada nije samo u nastajanju predstave, već u ohrabrivanju i podršci glumcu u njegovoj samospoznaji. I tu se ja upuštam sa svima onima koji su spremni dati se na taj teški put

je on nepismen. Predoči si da sam ja taj seljak i pokušaj još jednom objasniti to mjesto u Hegela." – Ova anegdota iz mojih "godina učenja" koja dotiče sraz između onog napisanog i živog za me je ključ za kazalište, to jest upravo glumačku umjetnost. Ova mala pripovijest objašnjava zašto sam ja u središte svojega kazališnog rada primakao glumca, i to glumca kao autora, kao trajnog otkrivača onoga što se drži znanim, a ne glumca kao interpretatora, kao prikazivača napisanog. Glumac je spoznajnik, njegova je zadaća spoznaja. Da bi se neko društvo i duh njegove kulture trajno držali na životu, hoće se pojedinaca koji su spremni tu istu kulturu iznova otkrivati, kao da bi oni bili njezini navlastiti otkrivači. Ovaj vitalni moment u spoznaji, u pre-otkrivanju, čini u načelu svakoga autorom, upravo potencijalnim umjetnikom. Pomoću toga kao da (sukladnog **Kantovu** kategoričkom imperativu) postaje glumac autorom, i samim tim neposrednom iskustvu i osjetilima dostupnim čovjekom na sceni koji univerzalne kategorije jedne kulture preobražava u jedan konkretni individualni tijek.

U. Deuter: Ali filozofijski seminari uistinu nisu sastavnicom izobrazbe na njemačkim glumačkim školama.

R. Ciulli: Ne radi se tu o filozofiji, već o mišljenju.

U. Deuter: To sam već razumio. Stoji do povezivanja jednog dubljeg znanja o našoj kulturi i sposobnosti da se ono prikaže gore na sceni u razgovoru sa "seljakom" dolje u parteru. Riječju, Vaša predodžba o poslanstvu glumca temeljno se kosi sa svim onim što pedagoški pogon čini na stvari izobrazbe glumaca u Njemačkoj.

R. Ciulli: Ne tvrdim ja da se radi o dubljem znanju, no svakako se radi o jednom zabačenom ili ne više prezentnom znanju. Ne radi se isto tako o razgovoru s jednim "seljakom", već naprotiv o dijalogu s jednim drugim potencijalnim autorom dolje u parketu, naime s gledateljem. No iznad svega, nikako se ne radi o prikazivanju ovoga ili onoga, već o jednom izravnom stvaralačkom tijeku. No svakako odgovara istini da je moje poimanje glumačke umjetnosti nespojivo s aktualnim načinima izobrazbe glumca; nastojanje da se neki tekst donese tako kao da ga je napisao glumac sam a ne **Shakespeare** u razvoju evropskoga kazališta naprosto se nije probilo. Naprotiv, stanovita bezmalo sakrosanktna "vjernost tekstu" sili na neki objektivitet koji onda ne dopušta takvu vrst izravnosti koja bi nadišla trojstvo tekst-prostor-vrijeme.

U. Deuter: Taj novi i "vjerni" život teksta oslonio se na redatelja, dok se glumac sada javlja kao prikazivač. Što Vi možete početi s ljudima koji su izobraženi u tom smislu?

R. Ciulli: Smisao mojega rada nije samo u nastajanju predstave, već u ohrabrivanju i podršci glumcu u njegovoj samospoznaji. I tu se ja upuštam sa svima onima koji su spremni dati se na taj teški put. Samo je autorstvo u evropskoj kazališnoj tradiciji prošlo kroz jedan razvoj koji mi sada moramo konzekventno nastaviti. Sve duboko u naše stoljeće "autorstvo" poistovjećivalo se s pisanjem dramskog teksta. Kazališna umjetnost ostajala je u okvirima isključivo tumačenja i prikazbe. Tek se u našem stoljeću razvila jedna nova redateljska samosvijest. Ona je poticala tekstove zaživjeti na nov način, a same je redatelje promaknula u autore. Ali sam je glumac i dalje ostao interpretom, više-manje izvedbenim organonom redateljske ideje. Sada smo, međutim, dospjeli do jedne iznad svega dragocjene kote, na kojoj napokon valja iznova promisliti i samu funkciju glumca. To je onaj trenutak kad nam je dalje promišljati ovaj već obodreni razvoj, to jest upravo onaj kada se glumac sam mora oslobođiti od naslijeđene funkcije te se sam izdići do pozicije autorstva. Naravno da ovo samorazumijevanje glumca dovodi u pitanje sve druge funkcije u kazalištu. Otud se čini neminovnim, po potrebama ovog naloga dovesti u pitanje sve strukture kazališta. A već je dugo, u našem medijaliziranom društvu svak od nas postao interpretom sebe samoga. Mi se uzajamno obasipamo tako virtuoznim glumama da glumac kao interpret nema više ništa u ponudi. A tome nasuprot: sam je društveni realitet u navlastitim prikazbenim moćima postao mnogo domišljatiji. Glumac kao predstavljač postaje je zamjenjiv i suvišan. Ushtjedne li on sada, što bi odgovaralo njegovu naturelu, i opet preuzeti neku funkciju u društvu, mora je potražiti na nekoj novoj, kreativnoj ravni. On mora nastojati dopriječi do jedne zbilje koja se nalazi iza realiteta, onoga realiteta koji danas postaje sve to više privodom. On mora probiti status quo društvenog realiteta, umjesto da ga puko predoči. Napokon, on se mora opredijeliti, odnosno, u tradicionalnom smislu riječi, on mora postati osobom.

U. Deuter: No nije li baš razvijanje osobnosti, u svakom slučaju barem na Zapadu, od sedamdesetih naovamo, neke vrsti konsenzusa za izobrazbu glumca?

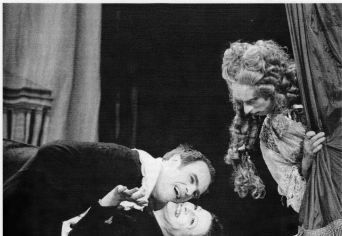
R. Ciulli: Pri tome takozvane metode imaju jednu uvelike problematiziranu ulogu. Za razvoj osobe nema pak nikakve metode. Na temu "osobnosti" pada mi na pamet jedno mjesto kod **Adorna**: "Osobe su oni pojedinci koji žive za svoj nadgrobni govor."

U. Deuter: Doduše, nijedan predavač neće kazati: ja prakticiram ovu ili onu metodu. Svi su, dakako, otvoreni. A ipak je sigurno da su vrlo rijetki oni apsolventi glumačkih škola za koje bi se moglo reći da bi im mjesto bilo baš kod Ciullija.

R. Ciulli: No metode prakticiraju se nesvjesno, ako i ne izrijekom. Tako dugo dok se krećemo unutar starih, nadmašenih, plijesnivih kategorija, mi mislimo metodički. Metodičko mišljenje priječi samo-otvaranje za ono što još nije vidljivo, onemogućuje upuštanje u još nepredočivo, te ubija užitak u procesu samospoznaje, stalno novog samo-pronalaženja što, kao tok koji nikada neće uminuti, korespondira sa životom samim. Svi oni koji su spravni krenuti tim putem doći će kod nas na svoje.

U. Deuter: Nedavno ste u svoj ansambl zaprimili mnogo novih glumaca. Kako izgledaju glumci za koje se Vi zanimate?

R. Ciulli: Oni svjesno, od svoje volje, žive u jednom trajnom stanju shizofrenije. Faustovski princip u čovjeku, ovaj takozvani "idealni glumac", pomaže im svjesno, u igri, razriješiti ovo proturječje. Glumiti kao da bi to bio život, u



Molière: Don Juan

punoj svijesti da se radi o glumi. Pri tome glumac opaža da mu takozvana "glumačka sredstva" pomažu u vrlo ograničenom smislu, ako ga čak i ne sputavaju. U tој se točki uključuje tok samospoznaje, uostalom vrlo bolan, o kojemu se povrh svega zna da se nikada ne može dokraja zaključiti. Iskustvo uči da takvi glumci imaju teškoća probiti se u drugim teatrima. Mnogi snatre o "principu Teatra na Ruhri": stvaralačka sloboda. O tome mogu samo reći: za najviše njih ne opstoji veća ni bolja kazna od upravo te slobode. I zato nije lako iznaći sretnu konstelaciju glumaca.

U. Deuter: Što, po Vašemu mnijenju, nedostaje takvom jednom glumcu u takvom slučaju?

R. Ciulli: On nije podoban za ono istinosno u glumi. Ono do čega jednom dođe on tek izvanjski dalje usavršuje. U toj laži on nije u stanju da otkrije sebe samog. Glumci u mojemu poimanju jesu oni koji traženja unutar neke uloge uzimaju tako ozbiljno kao kad bi se radilo o nalaženju vlastitog imena. To je navlastiti smisao rada na ulozi. Ovaj rad korespondira nastajanju nekog društva. Svakom pojedincu, nakon rođenja, daje se ime. Životni zadatak sastoji se u tome da si on to ime još jednom svjesno da, iznova ga otkrivajući, da bi na kraju mogao s tim imenom umrijeti. Glumac nam samo ukazuje na ono što je poslanje svakog pojedinca. Ovo samo-pronalaženje, samo-spoznavanje tako je neumitno da se više ne smije prenositi na druge "autore". Krvavi tragovi naše povijesti od 2000 godina, sve do u najnovije doba, i odveć jasno ukazuju na tu neumitnost.

U. Deuter: Može li onda uopće, po Vašemu sudu, nešto, makar kao neki nukleus takvog glumačkog samopoimanja, ipak pokušati razviti i u nekoj od glumačkih škola?

R. Ciulli: To bi podrazumijevalo u prvom redu promijeniti sam cilj glumačke izobrazbe, i glumačke škole mnogo jače povezati s kazalištem.

U. Deuter: No sada su glumačke škole isto tako u obvezi obrazovati glumca i za Gradsko kazalište u Oldenburgu.

R. Ciulli: Ne znam ništa o kazalištu u Oldenburgu, znam jedino da je tamo utemeljeno Pozorničko udruženje. No valja reći da se u najnovije doba u kazalištima nije oblikovala nikakva vizija, osim, što je svagda najjednostavnije, vizije strave i užasa. Kazališta se odveć bave pitanjem samoodržanja te svoj rad svode na svoje poslovanje. Nema nikakvog slobodnog prostora koji je pak pretpostavkom svakog eksperimenta. To s druge strane dokazuje da se značaj teatra za neko društvo i njegovu budućnost ne uzima ozbiljno. Zahtjevi koje naše doba postavlja kazalištu izigravaju se. Ne treba za to čovjek biti prorokom pak ipak će pogoditi da takvo kazalište neće preživjeti iduće desetljeće, što zaoštrena rasprava o ekonomiji i pitanju društvene legitimacije već najavljuje. Besmisleno je glumca odgajati za onaj teatar kojeg doskora više neće biti. To je sad upravo ona točka na kojoj napose polaznici glumačkih škola moraju razviti neku novu energiju, kako

bi te škole uzmogli iskoristiti, budući da su one, kao ipak mjesta gdje je pritisak produkcije manji a slobodni prostor veći, idealna mjesta za jedno životodajno sučeljavanje, onakvo kakvo se posljednji put zbilo 68.

To je istodobno i njihovo pravo i njihov zadatak: radikalan pokušaj da se otkrije neka nova teatarska silovitost. Ova će se ponova desiti na ovaj ili onaj način, jer kazalište sveudilj iznade sredstva i putove svoje formulacije, ako nikako drukčije, a ono na ulici. Time hoću kazati da mladi kazališni naraštaj ne smije čekati i ne smije propustiti onu šansu koja zapretana čami u aktualnoj krizi kazališta. Ona mora već sada razvijati kazalište budućnosti i to baš na onom mjestu koje njoj pripada: u školi. Mi znamo da su tijekom kazališne povijesti važni inovativni poticaji često nastajali izvan institucija. Bilo bi ipak fatalno kad bi građansko društvo odjednom stalo zdvajati da se "njegov" teatar obreo na ulici, a ne u materijalno poduprtim institucijama. Jedan jedini put latio sam se baš takvoga posla na Visokoj umjetničkoj školi u Berlinu. Radilo se o jednom projektu po **Odonu von Horvathu** – *Ljubav nikada ne prestaje* – koji je, uzgred budi kazano, bio vrlo uspješan, i iz kojega je nekoliko polaznika Škole došlo sa mnom u Mülheim. To je bilo godine 1979, dakle, godinu dana uoči osnivanja Teatra na Ruhri.

U. Deuter: Je li nakon toga s Vaše strane bilo pokušaja suradnje s glumačkim školama napose, ili s nekom određenom? Ta jedna visoka umjetnička škola, bogate tradicije, folkwanška, nije tako daleko?

R. Ciulli: Kao prvo, nitko mi nikada nije ponudio...

U. Deuter: Mogli ste Vi sami ponuditi.

R. Ciulli: To ja nisam u stanju, ja se ne znam nuditi. No rado vjerujem da to što nije bilo nikakvih daljnjih pokušaja suradnje s glumačkim školama spada u slučajnosti.

U. Deuter: Razmjena između škola i teatara svakako je manja nego što bi bilo poželjno.

R. Ciulli: To je osnovni problem: ne samo što je ona mala opsegom, već je i posve proizvoljna. Izobrazbu glumca valja uklopiti u širi kontekst rada u kazalištu kojega je nukleus jedna ideja, odnosno vizija.

U. Deuter: Pa zašto onda nema nikakvog dodira između škola i kazališta?

R. Ciulli: Jedan je razlog u odveć birokratskom, tromom institucionaliziranju škola i teatara koje više ne dopušta bilo kakvu elastičnost. K tomu valja pribrojiti i jedan temeljni problem mentaliteta. Nema, kako izgleda, više nikakve svijesti o odgovornosti koja je nešto nasušno, od trenutka kad neki glumac stupi na scenu da bi nešto objavio. Onaj tko hoće vratiti kazalištu njegovu političku funkciju mora biti svjestan ove odgovornosti.

U. Deuter: Kad preuzimanje takve odgovornosti nekom glumcu pođe za rukom, može li se zaključiti da se ova sposobnost korijeni negdje u izobrazbi? Ili ona slijedi jedino iz njegove osobnosti same?

R. Ciulli: Ljudi se vrlo razlikuju. Konačno, u tome i jest bogatstvo i teatra i života. Bilo koji vid niveliranja načina glume, a u tome je opasnost izobrazbe, priječi glumcu osjetiti moment njegove individualne i osobne odgovornosti, ili ga navodi da rečenu odgovornost razumije kao sasvim izvanjsko obavezno uvježbavanje. Izobrazba u svakom slučaju udara svoj pečat, bilo da osobnost snaži ili je slabi. Valja razviti odgovornost za javni nastup.

Za to se hoće jedna vizija kazališta i prostor slobode da se ona razvije. Ako je ovaj prostor unutar naobrazbe podupirajuće zajamčen, onda će on obilježiti i glumčevu osobnost i njegovu spremnost za odgovornost. No ovaj je oblik izobrazbe danas izniman, pa je otuda taj tip glumca u stalnom sporenju, i mora se probijati u trajnom grču protiv "pravila igre" zadanih tijekom obrazovanja. U mnogo slučajeva to i ne mora biti posebno loše, ali svrha naobrazbe jamačno nije u tome. U najboljem slučaju za dobrog je glumca na kraju nemoguće odmah primijetiti koju je školu pohodio. Izobrazba se mora podrediti potrebama iznalaženja njegove osobnosti, i nju bezuvjetno prihvatiti i promicati.

U. Deuter: To hoće reći da je prilično svejedno je li netko pohađao školu x ili školu y, ili čak nije nikakvu.

R. Ciulli: Upravo tako. Petnaest godina radio sam u Teatru na Ruhri s mnogim glumcima ove ili one škole, no isto tako i s vrlo mnogima koji nisu prošli nikakvu izobrazbu.

U. Deuter: Jeste li ikada radili s nekim tko je svoje školovanje prošao u Njemačkoj Demokratskoj Republici?

R. Ciulli: Naravno. Ti glumci raspolažu velikim virtuozitetom. Glumu poima se interpretacijom, te je se usavršava do samozaborava. Rastrošnog tjelesnog, fizičkog aspekta, utrošak energije ne stoji ni u kakvu odnosu s mojom reakcijom na to: dosada. No sjajno je doduše što oni, za razliku od glumaca na Zapadu, imaju neki interes i za ono što je izvan njihova konteksta. Oni su obaviješteni, načitani, ali ne i blokirani suhoparnim znanjem. Oni su zainteresirani pojmiti svijet u njegovu totalitetu. Oni su danas nepristrani politični, što se temelji na jednom svjesno-odgovornom zanimanju za svijet.

U. Deuter: Opstoje li iskustva koja su generacijski uvjetovana? Je li spremnost za Vaše predodžbe o kazalištu i o glumi veća kod starijih ili mladih glumaca?

R. Ciulli: To nema nikakve veze s godinama. Ja tu ne osjećam nikakve razlike.

U. Deuter: Ima li u Teatru na Ruhri nekog posebnog nastojanja oko njege "instrumenta"?

R. Ciulli: Ne. Pokusi i trening za proširivanje "igrivosti instrumenta" padaju ujedno. Izvan rada na predstavi nema nikakvih posebnih obaveza, osim ako se ovaj ili onaj ne "zapali" za neku posebnu praksu, nezavisno od predstave, a onda se priključe oni koje osjete isti entuzijazam.

U. Deuter: To može isto tako biti i grupnodinamički trening?

R. Ciulli: Ne, to nikako. Za kazalište to nije dobro jer djeluje negativno. Jedan kazališni ansambl nije isto što i neka društvena grupa. Cilj jedne kazališne grupe jest u radu razviti različite, ne uzajamno zamjenjive osobe, a nikako zadovoljstvo samoukidanja, odnosno utapljanja u grupi.

U. Deuter: Je li rad na ansamblu izvan pokusa nekako institucionaliziran?

R. Ciulli: Glavni dio posla obavlja se naravno

Cilj jedne kazališne grupe jest u radu razviti različite, ne uzajamno zamjenjive osobe, a nikako zadovoljstvo samoukidanja, odnosno utapljanja u grupi



Brecht: U džungli gradova

unutar pokusa, pri čemu je važno sačuvati pogled prema van i totalitet rada poimati zajedno s totalitetom svijeta; to će reći da je razgovor bitan dio pokusa.
Ansambl pak sklopio se ujedno na gostovanjima i turnejama. Oni omogućuju značajne kvalitativne skokove u izvedbama, što se odnosi na skupnu igru i napose susrete s različitom publikom.

U. Deuter: Biste li mogli povući neku razdjelnicu između muškaraca i žena koja bi se ticala njihove kreativnosti?

R. Ciulli: Ja čvrsto vjerujem da su upravo žene teatarska snaga budućnosti.
Povijest žene u teatru jest nenapisana knjiga – sve do 18. stoljeća njihove su uloge ionako igrali muškarci, a u Turskoj čak sve do Ataturka – a to vrijedi i za književnost i za pozornicu. One su toga svjesne i sada su čvrsto riješene napisati vlastitu povijest. Žene se rijetko odlučuju za jednostavan put ka glumi. Njih razdire više sumnji, one su u sebi proturječnije, vide sebe u više realiteta, ali isto tako i u više vizija. Upravo žene na sceni raskrinkavaju dramaturško mišljenje predšasnika kao neprimjereno dobu, te kao ono koje sputava životodajno glumljenje. Naročito su žene u stanju nadići obrasce i klišeje koji određuju susret dvoje ljudskih bića na sceni. Žene namiču kazalištu novu viziju sebe samog.

U. Deuter: Jedino ne u pisanim komadima?

R. Ciulli: To upravo dolazi. Već je počelo.

U. Deuter: Možete li zamisliti da biste neki projekt realizirali s polaznicima glumačke škole? U smislu jedne radionice o kojoj ste govorili na početku?

R. Ciulli: Iskustvo s berlinskom Visokom umjetničkom školom bijaše tada za mene tako važno da je upravo iz njega nastao Teatar na Ruhri. Ovaj je korak bio vrlo znakovit i za mene i za moje vizije teatra. Jer ja nisam, uz ostale obaveze u gradskom kazalištu, jednom godišnje pohodio neku glumačku školu da bih vidio glumački podmladak, već sam jedan teatar utemeljio, naime baš takav koji je imao objediniti kazalište, školu i radionicu. Meni je pritom bio važan kontinuitet zajedničkog rada iz kojeg se onda može razviti sasvim drukčija silovitost. U tom mi je smislu, onda kao i danas, lebdjela pred očima slika jednog teatra-grada, u suprotnosti s gradskim teatrom. Nažalost, za tako široko zacrtanu viziju jednog teatra-grada kod eventualnih financijera nema još nikakve spremnosti. To je šteta, jer on bi svjedočio u korist mogućnosti savršene simbioze učionice, radionice i pozornice.

THEATER DER ZEIT, siječanj/veljača 1997.

preveo: Slobodan Šnajder.



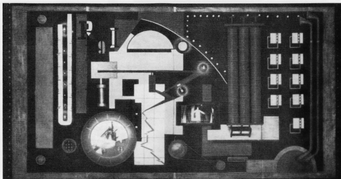
Friedrich Kiesler ili o korealizmu u kazalištu

piše: **Aldo Milohnić**

"Scena u prostoru" je radikalno zarezala u tehničke principe "talijanske kutije", koja je za Kieslera "kopija odumrlih arhitektura", nekakva "pozornica-kutija, obješena na dvoranu"

U Povijesnom muzeju grada Beča (Historisches Museum der Stadt Wien) nedavno je okončana izložba skica, crteža, fotografija i različitih drugih dokumenata iz ostavštine znamenitog austrijsko-američkog arhitekta, likovnog umjetnika i scenografa **Friedricha Kieslera** (1890-1965). Izložba "Vizionarov arhiv" (Das Archiv des Visionärs) treća je izložba Kieslerovih radova u Beču, gradu iz kojega je Kiesler započeo svoju plodnu umjetničku putešestviju: prva izložba bila je 1975. godine u galeriji St. Stephan, a druga prije točno deset godina u Muzeju 20. stoljeća (Museum des 20. Jahrhunderts).

Kiesleru je prvi veliki međunarodni uspjeh donijela njegova "elektromehanička" scenografija za predstavu *R.U.R.* **Karla Čapeka** u Berlinu 1923. godine, koju danas bez krzmanja možemo smatrati "općim mjestom" u novijoj povijesti kazališne scenografije. Njegova zamisao o "elektromehaničkoj" scenografiji nije bila sasvim nepoznata u to vrijeme, jer je slične pojmove koristio primjerice futurist i Kieslerov suvremenik **Enrico Prampolini**, koji je već 1915. godine pisao o "elektromehaničkoj arhitekturi" futurističke scene. Neki povjesničari teatra čak tvrde da je u predstavi R.U.R. iz 1923. godine po prvi puta u povijesti kao element scenografije korištena filmska projekcija. Ako bi tu tvrdnju još i trebalo provjeriti, svakako stoji činjenica da je Kiesler u najmanju ruku "pretekao" **Piscatora**, koji je bio poznat upravo po korištenju filma kao scenografskog elementa u kazalištu. Piscator je film kanio koristiti najranije u predstavi "Zastave", koju je 1924. postavio u berlinskoj Volksbühne, ali to nije bilo ostvareno. Tako je po prvi puta Piscator koristio film u svom kazalištu tek iduće, 1925. godine, u predstavi "Usprkos svemu". O uvođenju filma u kazalište sam je Piscator kasnije zapisao u svojoj knjizi *Političko kazalište* (cf. str. 50, cekade, Zagreb, 1985): "Kasnije se češće tvrdilo da sam tu zamisao preuzeo od Rusa. Istina je, međutim, da mi je rusko kazalište tada bilo gotovo nepoznato #L# vijesti o predstavama itd. dolazile su do nas još uvijek rijetko. Ali ni kasnije nisam čuo da su Rusi film ikada koristili u istoj funkciji kao ja. Što se ostalog tiče, pitanje prvenstva je potpuno beznačajno. Time bi samo bilo dokazano da se ne radi o tehničkoj igrariji, nego o obliku kazališta koje je nastajalo i koje se zasnivalo na nama zajedničkom historijsko-materijalističkom pogledu na svijet." Piscator dakle zdušno odbacuje svaki mogući utjecaj "Rusa" (misleći naravno na rusku povijesnu avangardu) na njegovo korištenje filma u kazalištu, a uopće niti ne spominje Kieslera, čiju je predstavu gotovo sasvim sigurno morao vidjeti. U vrijeme kada su u berlinskom kazalištu Theater am Kurfürstendamm prikazivali Čapekov *R.U.R.*, dakle od 29. ožujka do 31. svibnja 1923, Piscator je vodio berlinski Central-Theater i zvuči sasvim nemoguće da bi tetarski čovjek



Scenografija za R.U.R. Karela Čapeka

tako živog duha kakav je bio Piscator odolio iskušenju i propustio pogledati predstavu *R.U.R.*, o kojoj je u to vrijeme brujila berlinska avangarda. S druge strane, možda se ipak trebamo složiti s Piscatorom, kada kaže da pitanje prvenstva nije važno; ono što je povijesno gledano važnije je svakako to da je upotreba filma u kazalištu bila neminovna.
Kieslerova scenografija za R.U.R. oduševila je vođe Bauhausa i **De Stijla**. Već nakon prvih repriza Kiesler je upoznao **Hansa Richtera, Thea van Doesburga, Laszla Moholy-Nagyja** i **Ela Lissitzkog**. Osobito s van Doesburgom je Kiesler postao vrlo prisan prijatelj i suradnik. (Kada je 1931. godine umro van Doesburg, Kiesler je pisao njegovoj supruzi **Nelly van Doesburg**: "Izgubio sam najboljeg i najprisnijeg prijatelja. Pariz, Evropa, za mene su postali bezvrijedni. Od sada nadalje ja sam umjetnički usamljen.") Slijedio je prvi veliki Kieslerov uspjeh na području, koje će kasnije specijalizirati – izložbeni dizajn. U okviru bečkog Glazbenog i kazališnog festivala nastala je 1924. godine njegova izuzetno značajna Međunarodna izložba nove kazališne tehnike (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik), na kojoj je Kiesler predstavio najznačajnije kazališne koncepte, scenografske skice i makete, kostimografiju, plakate i fotografije tadašnje kazališne avangarde iz Rusije, Italije, Njemačke, Francuske, Austrije i drugih evropskih zemalja. Navodno je tom prilikom prvi puta javno prikazan i **Legerov** film Ballet Mechanique. Osobita novost bili su posebni stalci, na kojima je Kiesler izložio eksponate i tako revolucionirao izložbeni dizajn.
Na izložbi je Kiesler predstavio i svoju konstrukciju "scene u prostoru" (Raumbühne), koja je bila izrađena u obliku spirale, kao reakcija na zastarjelost "talijanske kutije", odnosno klasične scene sa "nevidljivim" četvrtim zidom. Kieslerova povezanost s ondašnjom kazališnom avangardom očituje se osobito u usporedbi njegove konstrukcije scene u prostoru i npr. Prampolinijevog teksta iz 1924. godine "Futuristička scenska atmosfera", u kojem Prampolini nasuprot "talijanskoj kutiji" najavljuje "polidimenzionalnu futurističku scenu u prostoru", koja je sačinjena od "površina-terasa u obliku spirale"; opis neobično podsjeća na Kieslerovu konstrukciju. Theo van Doesburg je pak pisao Elu Lissitzkom da je Kiesler očito bio inspiriran **Tatlinovim** modelom za spomenik III. Internacionali iz 1920. godine. Međutim, već krajem 16. stoljeća, upozorava **Barbara Lesak** (koja se može podičiti izuzetnim poznavanjem Kieslerovog rada, osobito dvadesetih godina), postojala je slična scenska konstrukcija, koja se je nazivala "Theatrum Versatile", odnosno "kazalište koje se okreće" i vrlo je slična Kieslerovoj konstrukciji. Kao i u slučaju korištenja filma u kazalištu, treba naglasiti da te povijesne reminiscencije i akribičnosti i nisu od presudne važnosti za Kieslerovu "scenu u prostoru". Bitno je naime uočiti da je Kiesler zapravo samo dao svoj doprinos trendu koji je zaokupljao evropsku kazališnu avangardu dvadesetih godina: na svaki način proizvesti novi tip scene, koji bi odmijenio "talijansku kutiju" i klasičnu scenografiju. U toj težnji revolucioniranja kazališne scene i traženja novih prostorskih rješenja, osobito su prednjačili avangardisti iz Bauhausa, konstruktivisti, dadaisti i futuristi. "Scena u prostoru" je radikalno zarezala u tehničke principe "talijanske kutije", koja je za Kieslera "kopija odumrlih arhitektura", nekakva "pozornica-kutija, obješena na dvoranu". Taj zastarjeli oblik kazališne pozornice ne omogućava pravi pregled nad svime, što se nalazi na sceni ili se tamo događa i zato prisiljava glumce da "iskoriste svaku odgovarajuću ili neodgovarajuću priliku za bijeg na rampu". Kieslerova "scena u prostoru" je otvorena kon-



Raumbühne na Međunarodnoj izložbi nove kazališne tehnike, Beč 1924

strukcija u kružnom odnosno spiralnom obliku, koja omogućava dobru vidljivost iz svih dijelova dvorane i ukida potrebu za deklamiranjem s kazališne rampe. U svojim izvornim zamislima, Kiesler je želio konstruirati i posebno, pomično gledalište za svoju "scenu u prostoru", ali mu je, kako je to u njega često bivalo, ponestalo novaca, pa se morao zadovoljiti statičnim gledalištem.

Već iduće godine Kiesler je koncipirao kazališni dio austrijskog paviljona na Međunarodnoj izložbi suvremene dekorativne i industrijske umjetnosti (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) u Parizu. Za tu prigodu Kiesler je sagradio tzv. "grad u prostoru" (Raumstadt), voluminozni konstruktivistički objekt, u kojem je izložio umjetničke eksponate. Izvan izložbene zgrade Grand Palaisa Kiesler je namjeravao sagraditi i poseban, tzv. Optofonski paviljon (Optophon Pavillon), koji je trebao biti svojevrsno kazalište bez glumaca, kakvoga je najavio već Prampolini. Nažalost, zbog nedostatka financijskih sredstava projekt optofonskog kazališta nije realiziran.

Jane Heap, urednica američkog kulturnog časopisa *Little Review*, upoznala je Kieslera u Parizu i oduševljena njegovom izložbom pozvala ga je da američkoj publici predstavi evropsku kazališnu avangardu. Tako je 1926. godine Kiesler prenio u New York 40 kutija sa 1500 probranih izložaka evropskih avangardista i izložio ih na Međunarodnoj kazališnoj izložbi (International Theatre Exposition). Američko kazalište bilo je u to vrijeme posvema konzervativno pa je Kieslerova izložba šokirala veći dio publike i kritičara. Osobito su ih isprovocirali njegovi manifesti iz kataloga izložbe "Kazalište je mrtvo" (The Theatre is Dead) i "Slom modernog kazališta" (Debacle of the Modern Theatre), koji su se radikalno okomili na zastarjelost tradicionalnog kazališta i njegovu arhitektonsku ograničenost. U okviru izložbe Kiesler je održao i predavanje "Kazalište glumca budućnosti" (The Thetare of the Actor of the Future) te predavanje o njegovom nerealiziranom projektu Optofonskog kazališta, kojeg je opisao kao prazan prostor, bez scene i glumaca, u kojem bi se prikazivale simfonije boja, svjetala, glazbe i pokreta.

Ranije planiran tek kao kraći posjet, njegov dolazak u New York se je zbog raznih okolnosti –financijskih problema, ali i planova za projekte u SAD – pretvorio u trajni ostanak s onu stranu Oceana. Djelomično je na njegov trajni ostanak u SAD utjecalo i osnivanje Međunarodnog instituta kazališnih umjetnosti (International Theatre Arts Institute) u New Yorku 1926. godine, za kojega je pripremio obrazovni program, koji nažalost nikada nije mogao biti ostvaren zbog zatvaranja

Instituta već nedugo nakon njegovog osnivanja. Iste je godine Kiesler izradio nacrt za projekt "dvostrukog kazališta" (Doppeltheater) u Brooklynu, koje je po potrebi moglo biti odvojeno u dvije kazališne dvorane ili pak povezano u jedno kazalište, sa scenom u centru i nasuprot postavljenim tribinama. Kazalište je bilo donekle nalik **Gropiusovom** "totalnom teatru" iz 1928. godine, s tom značajnom razlikom da je "totalni teatar" bio koncipiran kao jedan jedinstven, dakle nedjeljivi prostor, za razliku od Kieslerovog kazališta, koje je omogućavalo simultano izvođenje dviju predstava (ili pak jedne za veći broj gledalaca). S jednom kasnijom verzijom "dvostrukog kazališta" Kiesler je pobjedio **Franka Lloyda Wrighta** na natječaju za arhitektonsko rješenje kazališta u Woodstocku 1931. godine. Zadnji i ujedno njegov najgrandiozniji projekt suvremenog kazališta je Univerzalno kazalište (Universal Theatre), koje je koncipirao u godinama 1959. do 1961. i predstavlja kombinaciju antičkog amfiteatra i poboljšane "talijanske kutije". Nažalost, čak je i ovaj, u usporedbi s njegovim ranijim radikalnim arhitektonskim rješenjima, "kompromisni" prijedlog, ostao samo na papiru i maketama.

Friedrich Kiesler bio je ne samo jedan od pionira uvođenja filma *u* kazalište, već i jedan od prvih, a prema nekim povjesničarima čak i prvi, koji je film iznio *iz* kazališta. Kiesler je naime projektirao Film-Guild-Cinema 1929.

godine u New Yorku, prvi kinematograf, koji je bio namijenjen isključivo filmskim projekcijama. Kino je bilo izuzetno moderno uređeno, s platnom za filmske projekcije u obliku objektiva (tzv. screenoscope), a iznimnu pažnju posvetio je osvjetljenju.

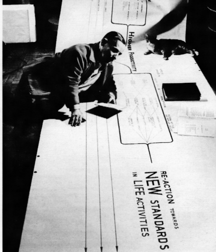
Gotovo 25 godina, od 1933. do 1957. godine, Kiesler je bio vodeći scenograf kazališta Juilliard Opera Theatre, za koje je oblikovao veliki broj izuzetnih modernističkih scenografija, između ostalih i nekoliko scenografija za **Marthu Graham.**

Jedan od najčešće spominjanih Kieslerovih koncepata, koji također spada u niz njegovih utopijskih, nikada ostvarenih projekata, je "Beskonačna kuća", koja postoji u više varijanti i različitih izražajnih oblika, prije svega kao skulptura i crtež. Najnovija bečka izložba donosi veliki broj slika, crteža i fotografija na temu "Beskonačne kuće", također i jednu od manjih skulptura te kraći umjetnički video, koji se zove, upravo kao i katalog, po Kieslerovoj knjizi "Unutar Beskonačne kuće" (Inside the Endless House). Podloga za nastanak i razvoj projekta (koji je nekakav Kieslerov "work-in-progress", osnovna tema cjelokupnog njegovog djela) je Kieslerova teorija "korealizma" – radikalni pokušaj stapanja čovjeka i njegove okoline pomoću različitih znanstvenih, umjetničkih, magičnih i mitoloških zahvata – koju je postavio već u tridesetim godinama i razvijao sve do kraja života. Početkom četrdesetih Kiesler je čak osnovao studio na Školi za arhitekturu pri Columbia Universityju, koji se je bavio "korealističkim" istraživanjima (Laboratory for Design Correlation). Pojam "korealizam", koji se po prvi puta pojavljuje u jednom Kieslerovom tekstu iz 1939. godine, zapravo je neologizam, sastavljen iz riječi "usklađena međuzavisnost" (coordinated correlation) i "realizam" (realism), koji zajedno čine "stvarnost kao usklađenu međuzavisnost (različitih silnica)". Prvi izdanci te teorije prepoznatljivi su već u njegovom manifestu "Debakl kazališta" iz 1924. godine, u kojem razvija teoriju odnosa čovjeka prema njegovoj okolini, iz čega je kasnije izrasla "korealistička" teorija. Kislerovom radu na području teorije avangardne umjetnosti i arhitekture je posvećen dobar dio bečke izložbe, na kojoj su izložili originalne rukopise nekih njegovih značajnijih tekstova i audio snimke triju njegovih predavanja.

"Korealistička" istraživanja, koja je provodio u svom studiju na Columbia Universityju (kasnije je studio preselio na Juilliard School of Music), Kiesler je promovirao u nekim svojim najpoznatijim projektima izložbenog dizajna, koji su upravo spektakularno nadmašili tradicionalni način organizacije izložbenog prostora i klasičnog postavljanja izložaka. Među najpoznatije takve projekte svakako valja ubrojiti Kieslerovo uređenje Galerije umjetnosti ovog stoljeća (Art of this Century Gallery) iz 1942. godine, kojom je vlasnica **Peggy Guggenheim** željela predstaviti najznačajnije tendencije u avangardnoj umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća. Za tu je izložbu Kiesler oblikovao posebne naprave, kroz koje su posjetioci gledali eksponate, zatim originalni multifunkcionalni namještaj, koji je mogao biti korišten u različite svrhe (kao stalak za eksponate, stolica, fotelja, stol...), poseban rasvjetni sistem, drugim riječima, izložbeni prostor bio je do zadnjeg detalja dizajnerska kreacija Friedricha Kieslera, koji je na taj način revolucionirao način izlaganja, ali i način gledanja umjetničkih eksponata. Eksponati su naime bili odvojeni od zidova, tradicionalnih "vješalica" za slike, umorni posjetioci mogli su se odmarati u njegovim anatomski napravljenim stolicama, osvjetljenje je bilo postavljeno studiozno, odnosno, sve je bilo prilagođeno "korealističkom" stapanju gledaoca i izložbenog prostora.

Na kraju, spomenimo kao svojevrsni kuriozitet i Kieslerovu anticipaciju današnjeg Interneta. On je naime već 1930. godine predvidio razvoj tehnike u smjeru "virtualne galerije", koja će čovjeku budućnosti omogućiti gledanje slika na daljinu. U svome eseju "Contemporary Art Applied to the Store and its Display" Kiesler piše: "Tele-muzej: Kao što se danas bežično prenose opere, isto će biti moguće i sa slikama. Iz Louvrea, iz Prada, do vas. Odasvud k vama. Imat ćete mogućnost da izaberete bilo koju sliku, koja odgovara vašem trenutnom raspoloženju ili situaciji. Pomoću birača kanala na vašem televizoru postat ćete suvlasnik najvećeg blaga na svijetu." Nije li to upravo ono što futurolozi najavljuju kao idući korak informatičke revolucije – spoj kompjutora i televizora? To je samo djelić lucidnih ideja i projekata pohranjenih u "vizionarovom arhivu", pravoj riznici arhitekture, scenografije, likovne umjetnosti i korealističke teorije.

Aldo Milohnić je teoretičar iz Ljubljane.



Kiesler nad tabelom svoje korealističke teorije

Kiesler je već 1930. godine predvidio razvoj tehnike u smjeru "virtualne galerije", koja će čovjeku budućnosti omogućiti gledanje slika na daljinu

Debakl kazališta

Friedrich Kiesler

Današnje kazalište iziskuje vitalnost kakvu posjeduje život, vitalnost sa snagom i tempom vremena. Raspon takve scenske živosti ne zadovoljava se pretpozornicom i uglovima, njen dah u cijelosti ispunjava prostor pozornice, ona traži daljinu, neukrotivost pokreta, prostor u doslovnom smislu riječi

Zakoni G-K. pozornice

Elementi novog kazališnog oblikovanja nisu razjašnjeni: valja ih razraditi. Improvizacija može biti put, ali nipošto cilj. Najamničkim odnosom glumca spram književnog teksta došlo je do njihova ljigavog stapanja. Ljubazne protivnike valja razdvojiti, granice njihovih carstava iznova odrediti. Moć koja je glumcu dana unutar društva mora opet postati kreativna. Manifestirat će je u duhu svoga vremena i njegovih pokretačkih ideja. Od klasa oblikovat će masu. Ona će ga nositi. To stapanje bit će usrećenje, oslobođenje kako za gledatelja, tako i za glumca. Danas ono za obojicu predstavlja mučenje: animirano bacanje novca i vremena. Gluma, književnost i scensko oblikovanje nemaju prirodnog miljea. Publika, prostor i glumci umjetno su sjedinjeni. Snaga novog, pokretačkog nazora još nije stvorila jedinstven blok. Zajednica traje dva sata. Stanke su društveni događaj.

Mi ne raspolažemo kazalištem vremena, agitatorskim kazalištem, tribunalom, silom koja život ne ilustrira, već ga oblikuje.

Naša kazališta kopije su umrlih arhitektura. Sustavi zastarjelih kopija. Kopije kopija. Barokoko kazališta. Glumac radi bez odnosa spram okoline. Idejno i tjelesno. On je postavljen, direkcija ga je obvezala, a režija navila da odigra svoj dio. Na njemu je da oživi grob nad kojim se nadvilo crveno-zlatno-bijelo zdanje, parket mumija u frakovima, dekoltirane hladetine, antikvirane mladosti.

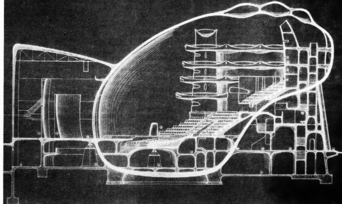
Oblikovatelj scene naći će se pred teškim zadatkom, bude li pozornicu kutije za gledanje (Guckkastenbühne – G-K, nap. prev.) htio prilagoditi suvremenoj predstavi, a da pritom ne radi posao pozamantera. Elektromehanička arena i njeni elektromehanički glumci još mu ne stoje na raspolaganju. Morat će se zadovoljiti prelaznim oblicima kazališta.

G-K. pozornica je kutija, privješena o gledalište. Oblik te kutije rezultat je tehničkih obzira, a ne umjetnički svrhovita oblikovanja. Odnos između glumaca, pozornice i gledatelja mora biti iznova stvoren za svaki komad, za svaku scenu. Umjetno, od elemenata scenske igre. Veza preko sadržaja komada nije dovoljna. Takav kontakt lakše će uspostaviti tiskana knjiga. Stvaralački zakon scenskog djela je opto-fonetsko oblikovanje. Partiture za takve predstave nisu dijalogizirani romani, povjesnice, novele, pjesme. Pozornica ima vlastite zakone, nju nisu unajmili književnici i direktori. Oblikovne snage njene poetike su elementarne: prostor, riječ, boja. Egzaktnost prostornih i vremenskih dimenzija organizira pokret. Melos ideje je dah oblikovanja.

Prvi praktični zahtjev upućen scenskom oblikovatelju glasi: Sve što se događa na pozornici mora se jednako jasno vidjeti sa svake točke u gledalištu. Ma koliko taj zahtjev bio samorazumljiv, ni jedno suvremeno kazalište nije mu udovoljilo. Gledatelj s balkona izgubit će iz vida gornju polovicu pozornice, zajedno s njenom dubinom u dijagonalnom rezu; glavni prospekt za njega se gubi gotovo u cijelosti. Gledatelj u parteru neće zamijetiti nikakve temeljne obrise, na lijevoj i desnoj strani partera, kao i u ložama, gledatelji će ostati bez lijevog ili desnog dijela pozornice; većina gledatelja u sredini vidjet će pojave na pozornici siluetirane jednu iza druge, dakle plitko.

No to nisu samo zla G-K. pozornice, već i posljedice neorganskog scenskog uređenja. Izvedba ne smije nastati dodavanjem riječi, ljudi, predmeta, kulisa ili svjetla. Gomilanje detalja: sumiranje scene. Oblikovanje predstave mora rasti, nastajati. Oprema nije aranžman rekvizita.

Drugi zahtjev odnosi se na glumca. Glumcu se ne smije činiti da ga se dobro vidi i čuje samo kada stoji i govori na rubu pozornice. Naši glumci izbjegavaju dubinu pozornice, koristeći svaku prikladnu i neprikladnu priliku da pobjegnu prema rubu. Govor i akcija nisu unutarnji i srasli sa scenografijom, nisu plastični, već dekorativni, kao popratna predstava teksta. Dubina pozornice pod takvim okolnostima gubi svrhu; pretvarajući se u neekonomično razbacivanje prostorom, vakuum i zbunjenost, djeluje kao izložbeni prostor za scensku dekoraciju. Cjelokupni prostor pozornice za glumca još nije osvojen; efektivno mu pripada samo pretpozornica. Ni oblikovanje pozornice, ni režija nisu mu ponudili mogućnost da razvije onaj elementarni glumački intenzitet koji nadilazi ilustrativni govor i gestikuliranje. Odnos glumca spram književnosti može biti samo odnos umjetnika spram prirode. Pruža mu se kao



Projekt Univerzalnog teatra

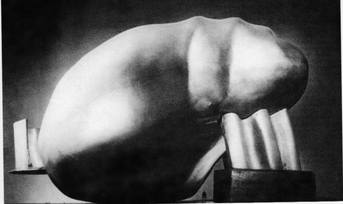
materijal za oblikovanje, nikada kao predložak za imitaciju. Tada je oblikovanje produktivno-primarno, a ne reproduktivno. Sugestivna snaga takvih glumačkih dostignuća bila bi toliko jaka da bi sva moderna ili staromodna romantika razglednica (kakvu sadrže i **Tairoffova** slikovita ili pak **Meierholdova** plastična scenografija) u obliku kulisa i kostima postala izlišna u nastojanju da se oblikuje prostor, a iz njegovih zakona oživi književni tekst. Dinamički, proizišloj iz takve izvedbe, trebao bi samo ritmički prijelaz na okolinu glumca, prostorna ograničenja scenskog tlorisa pripremala bi pokrete, pribvaćala ih i kontrastirala, rezonirajući poput rezonantnih zidova zvučnog instrumenta. Tek tada mogli bismo računati s mogućnošću apsolutnog jedinstva izvedbe. Ali takvo jedinstvo na slikovnoj pozornici ostaje nedostižno. A sva naša današnja kazališta pružaju nam slikovne pozornice. Protuslovlje "slika – pozornica" ulgavnom je ostalo neotkriveno. Jer pozornica je prostor, a slika je ploha. Prostorno spajanje pozornice i slike urodilo bi podmuklim kompromisom: scenska slika, na čije se djelovanje oslanja čitavo kazalište današnjice.

Ispred slikovno komponiranih prospekata i kulisa, prenesenih iz dražesnih koncepata u divovske dimenzije i grupiranih oko prostora za sjedenje, neposredno nastupaju glumci, kao posve strana tijela pred tim zatvorenim slikarijama. Mir glavnoga prospekta doima se herojskim naočigled glumačke strke i uzmicanja jednih pred drugima, samo da bi ih se dobro vidjelo, kao što traže režija i publika. U strahu za svoje podupirače, kulise glumcima zlobno podmeću noge. Kulise i glumci negiraju jedni druge. Režiser rješava rivalstvo, pomiruje. Slikar ptrotestira. Glumac se obraća publici, a pozornici okreće leđa. Između prirode i umjetnosti propada predstava.

Glavni prospekt, oslikan ili neoslikan, plošan ili okrugao, zatvara pozornicu kao pozadinu. Scenografija je tekstualna draperija, predstava se frontalno razvija. Lijevo i desno od sufflerova skrovišta, njemu nasuprot, brzo i polako nastupaju glumci, govore, predstavljaju, silaze sa scene; gutaju ih bočni pokrovi. Nadstroplje hvata zvuk, plašt okvira pozornice ga lomi. Pred maskiranim svjetlima pretpozornice splašnjava svaka plastika, sofitne svjetiljke, brižno skrivene, uspješno uništavaju sjene. Reflektori, tajnovito postirani, preda glumce. Kružni horizont otvara neslućene perspektive. Zastor je paravan za presvlačenje scene. Kada se spusti, gledalište se osvjetljava ili pak ostaje tamno. Čarolija pretvaranja. Glazba. Gong ili zvonce. Sve oči otvaraju se za novu grupnu snimku; zastoj je poletio uvis. Glumci ponovno nastupaju, silaze sa scene. Tekst se izgovara, glumi, pjeva. Crna magija zvukova...

Ne želim nijekati da takva predstava u određeno vrijeme nije bila lijepa i opravdana: za nas je, međutim, nastupio kraj kazališta iluzije i ilustracije. Sazrelo je vrijeme za otvorenu scensku igru. Ilustracije knjiga na pozornici putem riječi, boje ili geste postale su izlišne. Nitko više u njih ne vjeruje. Nojeva je to politika glumaca, pisaca, slikara i direkcije.

Današnje kazalište iziskuje vitalnost kakvu posjeduje život, vitalnost sa snagom i tempom vremena. Raspon takve scenske živosti ne zadovoljava se pretpozornicom i uglovima, njen dah u cijelosti ispunjava prostor pozornice, ona traži daljinu, neukrotivost pokreta, prostor u doslovnom smislu riječi. Slikovna pozornica, čija se scena oslanja na dekorativno frontalno djelovanje, ne može joj to pružiti. Nova volja razbija slikovnu pozornicu, ne bi li je raspršila u prostoru kao što predstava zahtijeva... Ona stvara prostornu pozornicu, koja nije samo apriorni prostor, već se i pojavljuje kao prostor. Okvir pozornice kao otvor kutije za promatranje je panoramatski je prorez, postava kulisa, glumaca i predmeta u prostoru pozornice doživljava se kao reljef, a ne kao trodimenzion-



Model Univerzalnog teatra

alnost. Kruti prostor optički ne može biti kubično-egzaktno iskorišten, osim ako ga gledatelj nije već premjerio, te će ga pri ponovnom promatranju rekonstruirati uz pomoć iskustva. Svaka individualna rekonstrukcija koja počiva na doživljaju drugih prostora nepreciznа je i nedostatna za efekt predstave. Prostor je prostor samo za onoga koji se u njemu kreće, dakle za glumca, ali ne i za gledatelja. Postoji samo jedna mogućnost da se doživljaj prostora posreduje optički egzaktno: kao pokret koji se pretvara u prostor.

Zadaća režije svodi se na optofonetsko oživljavanje trodimenzionalnosti kroz elemente scenske igre; zadaća konstruktora pozornice je da pozornicu iskonstruira tako da svi gledatelji prostornu scensku igru vide na jednako jasan način. U tu svrhu pozornicu treba iznova urediti. Jedno od rješenja bilo bi da se pod pozornice podiže i postupno pretvara u ukošenu površinu. Gledatelj sada stječe točan uvid u tloris scene. Svako prostorno distanciranje izraslo iz vremenske preciznosti pokreta dolazi do jasnog, kubičkog izražaja. Rubni pokrovi scene u dubini se spajaju, tako da otpada scenska igra u stražnjim kutovima pozornice. Strop pozornice lako se spušta u kutu prema najgornjem redu galerije. Pozornica se pokazuje kao četvrtast lijevak koji se iz dubine otvara prema gledalištu. Na takvoj pozornici glumac se sa svakog mjesta u gledalištu vidi čitav, a glas mu sa svih mjesta na pozornici odjekuje podjednako glasno i akcentuirano. Velika ploha glavnog prospekta više ne dominira kao pozadina, već postaje uskom trakom, nedostatnom da se na nju postavi slika. Pozornica je prazna i djeluje kao prostor, kao dekoracija ona više ne zadovoljava. Pozornica čeka da je predstava oživi i sve sada ovisi o scenskoj igri. Nositelji pokret su zvuk, lik, predmeti, mehanika cjelokupne scenske mašinerije i svjetlo. Organizacija elemenata scenske igre u jedinstvo stabilnosti i pokreta daje izvedbu. Jedan element uvjetuje drugi. Njihove urođene suprotnosti više nisu zamagljene, već ih se produbljuje. Jedno bez drugoga ne može doći do izražaja. Ništa nije stafirano, sve se nadopunjuje, razvija, slijedi i zaključuje. Energije komponenata podižu jedna drugu, rastu i kristaliziraju se pred očima publike. Mosterije nema. Oblikovanje pozornice razvija se sukcesivno; simultanost slikovne pozornice je ukinuta. Nema više zastora, pa ni mraka kao nadomjestka za zastor. Scenska igra je orkestralna. Vođenje pokreta klizi s jednog elementa na drugi. S početkom oslobađaju se pokreti, ubrzani, usporeni, sve do kraja predstave. Nova ljepota ne počiva na dekoraciji teksta glumom i slikarstvom. Ploha zapanjujuće prostornosti postala je korijenom kina kao nove scenske igre. U prostornoj igri nalazi se djelatna snaga kazališta. Nitko nije prisiljen da zamišlja neprostorne pozornice: svaka postojeća pozornica slikovna je, dakle i neprostorna. Možemo je usporediti s kaleidoskopom, koji također podrazumijeva prostor, no djelovanje mu se svodi na stražnju površinu pred kojom se promatra slika. Film nema veze sa simfoničnom prostornom organizacijom scenskih elemenata. Njegova zadaća je da se oslobodi priglupog oponašanja kazališta, dok je zadaća pozornice da produbi vlastite zakonitosti i ne postane kopijom filma. Mnogi entuzijazmi o besadržajnom, nijemom kazalištu kinoidne su slijepe ulice, svejedno zamišlja li ih se groteskno, tragedijski, apstraktno ili ekvilibristički. Naprotiv: riječ i sadržaj potrebni su nam kao i njima. A sveopće nekritično prihvaćanje besmislene slikovne pozornice pokazuje koliko je nužan prividni pleonazam prostorne pozornice – koji sam od sebe proizlazi iz suprotnosti prema slikovnoj – ne bi li se njime ukazalo na činjenicu da pozornica unatoč tisućustrukoj scenskoj igri još uvijek nije ono što bi trebala biti: prostor iz čijeg odnosa napetosti nastaje i završava inscenacija književnog djela.

(1924)

s njemačkog preveo: Boris Perić



Giorgio Strehler

REZIME ČOVJEČNOSTI


Giorgio Strehler i Milva u programu Brechtovih pjesama, 1968.

Neizmjerna veličina **Fausta**, njegova asimetrija, njegova promjenjivost, njegova bujna mašta i mudrost, naročito u drugom dijelu, može odvesti u zabludu samo onog koji ne poznaje kazališnu praksu, tumače "čistunce" ili one druge. Činjenica je da je teatralnost Fausta iznimno složena i rafinirana, iako nepomirljiva, i pokreće lavinu problema teatra koje se može pokušati riješiti samo s vremenom, dubokim razmišljanjem, dugim istraživačkim radom u teatru i izvan njega; sve stvari koje teatar danas odbija. Faust je dakle neizvodiv u jednom lošem i bijednom teatru kakav je uglavnom suvremeni teatar, ali može i mora biti predstavljen publici kao ono što je, jedno neobično kazališno djelo, na granici mogućeg, koje traži prikladna sredstva, vrijeme i strast.

Faust nije **Goethe**. Niti tragedija "univerzalnog čovjeka".
Faust je "završen" lik, partikularan, jedinstven, koji živi svoju priču samo u dimenziji kazališnog djela Goethea.
Zasigurno ovaj lik ima neke osobine čovjeka Goethea, postavlja si dileme koje si i Goethe postavlja, ali ih rješava često upravo na potpuno suprotan način nego što to čini Goethe kao čovjek i kao umjetnik. Zbog toga je identificiranje Fausta i Goethea pogreška, pojednostavljenje slično onomu predstavljanju Prospera kao "starog" Shakespearea (imao je svega 56 godina!).
"Univerzalni čovjek" ne postoji. Postoje ljudske konstante koje se utjelovljuju u "stvarnim" ljudima, dakle u likovima koji izgledaju stvarniji nego stvarni likovi, budući da sažimaju njihova unutrašnja kretanja, čovječnost, ponekad na vrlo visokim razinama i s izvanrednom složenošću. Faust je jedan od takvih likova. Možda i najuniverzalniji, najkontroverzniji (i najsretniji/najnesretniji). Bogatstvo njegovih iskustava je jedinstveno, ono je toliko da od njega čini "simboličan lik" koji ipak — zahvaljujući Gotheovom geniju — ne gubi svoje "ljudske" osobine čak ni na višem stupnju, ne presahnjuje u simboličkom predstavljanju pojmova.
Lik Fausta nije sam. Glavna lica su Faust i Mefisto. U stvarnosti dva bića predstavljaju jezgru prvog i drugog dijela Fausta. I to s osobinom da se nikada ne mogu sresti, već samo pripadati jedan drugome mrzeći se. Biti uzajamno neophodni a nikad shvatiti jedan drugoga. Iz "oklade" između Fausta i Mefista može se naglasiti, među mnogim drugim, jedna osobina: ta da Mefisto utječe uvijek ili skoro uvijek na odluke i djela Fausta, koji, pak, ni u jednom trenutku niti ne okrzne ponašanje i misao Mefista.
S ovog stajališta Mefisto nije samo predodređen da pobijedi, nego da vodi Fausta kao kazališni redatelj. Vodi život Fausta, ostavljajući mu odgovornost izbora. I krivnju.
Faust ili tragedija izbora i krivnje za svaki izbor. Faust je Čovjek pred iskušenjima iz kršćansko-katoličke tradicije, Mefisto je onaj koji ga navodi na Grijeh. Dapače, on je taj koji ga organizira, da kao onaj pred iskušenjem "izgubi Dušu".
Ipak, Faust nije kršćansko-katolička tragedija.



Goethe je uzeo iz katoličke tragedije "tradicionalnu priču", onu najnarodniju, svojstvo onoga što bi za Calderóna moglo postati sakramentalno djelo, ali ju je usmjerio prema neistraženim granicama, nadišao ju je u složenosti znakova i konačnom razrješenju, uvijek odgađanom i uvijek traženom. I onda zamrznuta i s trostrukim pečatom, da se više nikad ne otvori. Gotovo s užasom da to rješenje zapravo to i nije. Pa i nije. To je u biti golemi upitnik. I Faust se završava kako, u biti, i treba, s neograničenim pitanjem.

Goetheov Faust koristi srednjovjekovnu kršćansku simboliku (Bog — Nebo — Pakao — Čovjek — Vrag — Kušnja — Krivnja — Otkupljenje), čak i u samoj predstavi kao "sveto predstavljanje", kad je potrebno da publici da stabilnu sliku, razumljivu i "prirodno" prihvaćenu od društva koje ga okružuje. Tako se Prolog odvija na Nebu, sa Suncem koje se rađa i uz pjev anđela koji ponavljaju motiv velikog sveprisutnog reda.

Umrijeti da bi se nastalo. Kao u Divanu: umri i nastani. Vječno nastajanje kroz vječne mijene u neprekidnom Stvaranju.

S ovim bilješkama čini mi se sve jasnija dijalektična osobina Fausta. Taj "dijalektični princip" prožima djelo u svakom njegovom dijelu, moglo bi se reći u svakom njegovom trenutku, tako da je vizija Fausta uvijek jedna vrsta blještavila koje se stalno mijenja, ta usporedba koju Faust uspostavlja između ljudskog života i duge "koja se nepomično mijenja" može se primijeniti na cijelu tragediju. Sama dva lika, protagonisti, ne mijenjaju se. Dapače, ako se Mefisto mijenja unutar sebe u trenutku u kojem gubi dušu Fausta jer je žrtva njegove homoseksualnosti, u jednom više opscenom i zastrašujuće ironičnom nego paradigmatskom razmišljanju, Faust uvijek ostaje isti u procijepu između stravičnih suprotnosti, ostavši sam živuća suprotnost. Faust je nepokretan, ali on se ipak neprekidno mijenja, u svemu manje nego u jednom činu, onom neprevedivom glagolu "streben": nastojati s naporom, pomicati se s naprezanjem prema nečemu. Ovaj "streben" je vječno nastajanje, neprestano novo iskustvo, obnovljeno začaranje, nepotrošivo traženje drugog. Mijenjaju se ciljevi. Takav Faust u svojoj uzburkanoj i nerješivoj dijalektici u isto je vrijeme stvaran lik i simbol čitave Tragedije. Potpuna bipolarnost Fausta je potrebna, ne u svojoj jednostavnosti nego upravo u svojoj polivalentnosti. Od svih problematika koje prolaze kroz čovjekov život — znanje, umjetnost, ljubav, život, spoznaja, snovi — Faust nam uvijek pokazuje dvostruko lice, trenutke koji se fatalno suprotstavljaju.

U tom smislu glavni lik više publici, preko **Wagnera**: "Dvije duše su mi, ah! U grudima / i jedna od druge se želi rastaviti. Jedna u okrutnoj grabežljivosti ljubavi / čvrsto obavija svijet žilavim osjetilima / druga teži k beskrajnim nebeskim poljima." Ali sva "tragedija Margerite" je tragedija ljubavi i krivnje, zla i dobra, nevinosti i grijeha, kao i tragedija Helene.

To je tragedija Ljepote i njezine suprotnosti, klasike i romantizma, Sjevera i Juga, to je tragedija umjetnosti i njene vječne besmrtnosti. Euforion, sin Helene i Fausta, je Prometej i Orfej, Pjesništvo i mladost Goetheovog srca i njegova netrajnost. Euforion umire i pretvara se u tijelo **Byrona**, ubijenog dok brani grčku slobodu od Turaka, od stranaca. I pjesništvo se pojavljuje kao "adolescentski vodič" veličanstvene kočije koja vodi Boga bogatstva. Pjesništvo, darežljivo samo po sebi, koje uvijek daje sve, vodi Bogatstvo koje daje bogatstvo drugima. To nije vlasništvo, ni zarada, ni trgovina. Zbog toga Mefisto izmišlja "papir-novac", simbol posjedovanja za svijet koji je izgubio smisao postojanja i davanja. I susret Fausta s Helenom je rasprava između Života i Umjetnosti. Umjetnost kao nedostižna ili samo na trenutak dostižna Ljepota. Sreća i nesreća drže Fausta. I Napredak i Moć se sudaraju s Mrakom i Diktaturom.

Dobra djela čovječanstva uvijek prolaze kroz Bol, Tlačenje i Brutalnost. I sve to prolazi kroz lik Fausta, koji u svojoj potrazi za beskonačnim i Svim sije smrt, krv, bol.

Posljednji čin tragedije, peti, otvara se vizijom zadnjeg Raja Čovjekovog i Prirodnog: scena Filemona i Bauke, možda posljednjih preživjelih u sveopćoj ekološkoj katastrofi. Jedan stari par koji se oduvijek volio i koji živi u nedirnutom kutku svijeta s dvije stare lipe, jednom kolibom i srebrnim zvonom kojim pozdravljaju jutro i večer. "Stranac" s teškim srcem, koji nosi osjećaj krivnje nama nepoznat, dolazi potražiti par i dvije lipe koje su ga u mladosti spasile od valova mora. Sad je od cijele plaže ostao samo ovaj maleni svijet. Samo nešto dalje moćan i okrutan Gospodin gradi krvlju i patnjom tisuću robova brane i branc, da bi stvorio prostor i zemlju za druge ljude. U svjetlosti sunca koje opet zalazi, tri "ljudska bića" mole dok srebrno zvono odzvanja.

Nasuprot ovakvog svijeta, pojavljuje se Palača Gospodina. To je Faust. Ima sto godina, poludio je od moći i samoće. Ne podnosi zvuk malog bespomoćnog zvona.

Mefistu i njegovim "Snažnima", koji su postali Pirati, naređuje da odvede starce i da se za njega domogne dviju lipa.

Mefisto i trojica, slučajno ili zato što su morali, nenamjerno ubijaju ta bića, spaljuju kolibu i lipe koje je tako pohlepno želio Faust. Nisam želio pljačku, reče Faust, i proklinje "ubojice" koje je sam poslao. Tragedija "nasilja" koje se otima kontroli onoga tko ga želi koristiti umjereno ovdje je prikazana zastrašujućom lucidnošću, za onoga tko je živio u miru terora, ograničenom zastrašujućem sredstvu koje je dio naše priče. I onda se Faust "kaje". Po prvi put poriče sebe i priznaje da je sve bilo pogrešno. Da je živjeti nešto različito, da je postojati različito od "težiti beskonačnosti i nemogućem". Da je Čarolija zlo, a ljubav, skromnost, biti jednostavan čovjek među ljudima jedini pravi ljudski zakon. Ali ubrzo ga zaskače iza leđa Tjeskoba koja ga oduvijek posjeduje. Faust je odbacuje i kreće u smrtonosnu bitku. Tjeskoba ga onda oslijepljuje. Ali za Fausta sljepoća je predivna svjetlost. On se uzdiže i sanja nove sudbine, nove obzore za ljude sutrašnjice, nove zemlje, nove slobode i ljudsku solidarnost i zato počinje urlati užasne naredbe za nasilje, da robovi grade, kopaju, da rade mnogo brže. I ovdje se nove, čak nove

proturječnosti otvaraju: s jedne strane Goethe nam okrutno govori kako svaki društveni potez, čak i ako je u cilju dobra, predstavlja nasilje nad pojedincem; s druge strane govori nam da sagraditi nešto već znači iskopati grob drugome, u ovom slučaju njemu. Novo ubija staro, ima cijenu i oznaku krvi. Dijalektički proces nije intelektualna igra povijesti, već stvarna borba, nad mesom i krvi stvarnih ljudi. I svaki korak povijesti sagrađen je na ovoj golemoj lavi ugnjetavanja, nepravdi i smrti, čak i na podlozi najblistavijih ideala. Odgovor na pitanje da li se takav lanac može slomiti, nije potaknut u Faustu. Za Goethea ono se nastavlja neprekidno, jer neprekidnost je metamorfoza Prirode, proces razgradnje-stvaranja. Faust umire i to umire zbog nesporazuma, jer ne izgovara riječi oklade. Mefisto ga baca u raku "nepravedno". Faustove riječi su: "Sad bih mogao reći: 'vrijeme zaustavi se'. Mogao bih, ne mogu?" Tako je i ovaj ključni trenutak izvrnut iz konteksta koji biva semantički "zanijekan". Od sada na dalje, dakle, i sam Faust će sve zanijekati. Njegova "duša" s jedne strane uzdiže se visoko i izmiče rukama Mefista, protivno dogovorima, a čak i duša je "samo jedan dio" Faustove besmrtnosti. Jer ubrzo nakon toga pojavljuje se "faustijanska" entelehija u nevjerojatnom svijetu beskonačnosti i milosti u kojem se ona poništava da bi se ponovno stvorila u sveopćem nastanku.

I ovdje tragedija proturječnosti i dijalektike samo naizgled nalazi svoj "cilj" koji nije apsolutan, već samo relativan u "ovom svijetu". Ona se obnavlja na višoj dijalektici koju nam Goethe više neće opisivati. Nije slijedila Faustovu tragediju Prvi Dio i Drugi Dio, već je jasno da ona ne završava čvrstim krajem. Ili ako čvrsti kraj postoji, on vrijedi za "tekst" onakav kakav je bio zamrznut. Posljednja njegova riječ ili stih je "diže nas gore". Kako gore, prema kamo? S ove točke gledišta — ali sigurno ne samo s ove — čini mi se neshvatljivim pitanje o aktualnosti Fausta, o njegovom "našem suvremeniku" u smislu ukazanom od **Jana Kotta** u njegovoj knjizi o Shakespeareu. Kako može ne biti suvremeno nešto što stavlja neprestano u pogon dijalektički princip svijeta, priče i njenih sudionika. Znakovito je da je to pitanje upućeno liku Fausta, neumorno "nagnutom na stranu", prema Svemu, od strane onoga — društva i načina života — koje je izgubilo svaku uzbudenost neophodnu za postojanje i shvaćanje. Ali naša suvremenost je ipak puna bića koja traže "više na stranu i više u visinu". Osjećaj koji nadahnjuje Fausta nije izgubljen u današnjici, jer je neizbrisiv, neodvojiv od ljudske stvarnosti, od ljudske čežnje za stvarima i ponašanjima možda "izvanrednim", ali u potpunosti našim i potpuno suvremenim. Oni čine dio "stvarnosti" oko nas, dakle čine dio nas. Čak i onih koji su se odrekli velikih napetosti čovječnog. Hoćemo li morati vrednovati umjetnička djela, osobe koje se identificiraju s ovim patnjama, kao nesuvremene? I pored toga, hoćemo li morati možda potvrditi da dijalektička tragedija življenja vlastitih proturječnosti i proturječnosti svijeta, društva koje nas okružuje nije suvremena?

"Faust" je tragedija dijalektike koja traži a ne može naći svoju točku zaustavljanja. I Goethe nam nudi neumoljivu ali realnu sliku tog procesa. Ne nudi nam "rješenja" već samo pitanja. I tako mora biti. Zato što "rješenje" ne postoji. Ugodno rješenje nastajanja Svemira i Života ne postoji. I ovdje nam Faust otkriva — paradoksalno, proturječno, tragično — svoju suvremenost. Da bi ju se odbilo, ponovno vezalo za prošlost, potrebno je negirati temeljni princip ljudskog postojanja. I sve to, evidentno, smatrajući ovu cjelokupnu tragediju jednim izvršenim estetskim ostvarenjem, jer bi inače dijalektički problem ostao čist filozofski prikaz.

U teatru lik postaje "glavni lik" a za glumca "lik koji treba odigrati" sa sredstvima koja ima na raspolaganju. Dakako da što je lik veći i složeniji da je samim time i teži za izvedbu. A upravo Faust traži od glumca potpunost najvećeg napora, možda većeg od bilo kojeg lika u čitavoj povijesti teatra. Kritičko-glumačka istraga tjera glumca da, kao prvo, prepozna praktičnu mogućnost da mu se približi, da ga posjeduje unutar određenih granica i da mu se preda, da bi ga mogao izvesti na sceni. Nikada, kao u ovom slučaju, onaj tko je izvršio onako kako mu je bilo moguće svoje kritičko istraživanje kao redatelj i, u isto vrijeme, kao glumac koji treba igrati Fausta, nije osjetio toliku nezamjenjivost temeljnog doprinosa samog glumca u "kazališnom događaju". On ulazi u nešto što izmiče samom redatelju.

Nijedan redatelj neće nikad moći biti s likom u tolikoj smrtnoj borbi, koliko sam glumac koji ga mora svakog dana nastojati predstaviti gestama, glasom, tijelom i sposobnostima. Faust, glumac, predstavlja se prije svega kao golem lik, kao čisto i jednostavno proširenje riječi. I, u isto vrijeme, kao golem blok složenosti misli i djela koja se šire na cijelu Tragediju u dosljednom luku, ali ne zbog toga oslobođen od proturječnosti, napetosti, različitih stanja duha.

Možda je prva stvar koju glumac otkrije kod samog sebe, a to je vrlo potrebno iskustvo, da je Faust jedan nemoguć lik, osjetilno nemoguć, u smislu da glumac neodoljivo osjeća da ga mora odbiti od sebe. Nisam susreo ni jednog od velikih glumaca koji su igrali Fausta a koji mi, u jednostavnoj terminologiji scene, nije priznao da je Faust potpuno nepodnošljiv lik. **Willy Quadflieg**, Faust Grunggensa, za vrijeme boravka u Teatro Studio gdje je jednu večer igrao jedan od mnogih prizora iz Prvog dijela Fausta, priznao mi je da je uvijek neizmjerno patio "radeći Fausta". Ne može ga se voljeti, govorio mi je, ne da da ga se voli a ne može ga se mrziti.

Evo problema: kako se može nastojati odglumiti "dobro", s ljubavlju, srdačno dakle, jedan lik koji ne da da ga se ni voli ni mrzi? Odglumiti ga znači pak otići dublje u sadržaj ovakve tvrdnje, znači vjerojatno donekle je ispraviti na način da se kaže da ga je "gotovo" nemoguće voljeti ili mrziti. Ili da sami ne znamo kako voljeti. Samo prihvaćajući u svojoj cjelovitosti odnos ljubavimržnje s likom, glumac može pokušati izvesti Goetheovog Fausta. Ne može ga voljeti jer je monstruozan, ljudski monstruozan.

Dodao bih: jer je monstruozno u čovjeku dovedeno do krajnjih granica, kao uostalom i kod drugih velikih likova, od Edipa do Hamleta i



Strehler, Helene Weigel i Paolo Grassi na probi talijanske praizvedbe *Dobrog čovjeka iz Sečuana*, 1966.





Strehler u Faustu, 1992.

Don Giovannija.
Upravo je vrhunska napetost koju Faust nosi u sebi ono što postaje nesnošljivo glumcu, odnosno glumac se "mora" potruditi da ta napetost bude istodobno nesnošljiva i publici, ali u isto vrijeme i dramaturški i emocionalno prihvatljiva.
Ova napetost lika koji "traži" uvijek, sa stalnom žestinom, jedan srčani napor bez predaha, s trajnom agresivnošću prema samom sebi i prema stvarima, vodi neizbježno glumca ka igranju "iznad teksta", što nosi u sebi opasnost da se doima pretjerano i retorično, kako to svaki glumac dobro zna. Kako odigrati "bez puno pretjerivanja" lik koji je u potpunosti pretjeran? Faust ne poznaje "uzde umjetnosti", "uzde života" i glumac ga ne može slijediti i izraziti ono što on jest. Faust ne posjeduje neke temeljne čovjekove osobine, ipak on je čovjek i prije svega potpuno nevin. Faust ne poznaje laž, niskost, nagodbu, on je čist i suštinski naivan. Infantilna sastavnica njegova divljeg, koleričnog i fanatičnog lika, njegov uporni pokušaj poistovjećenja s Blaženošću, postaje očevidna glumcu, i samo učinivši je svojom, samo prihvaćajući Fausta takvog kakav jest, podilazeći mu uvijek u najboljoj namjeri, do samih granica apsurda, glumac može izraziti nježnost pa čak i samilost prema liku, koji bi bio u stanju uravnotežiti nasilan, agresivan, nemilosrdan ton koji se zadržava u Tragediji.

Svakako iznenađuje ova sposobnost koja je i "u tekstu" i u liku samog Fausta da bude uvijek pravi "u stvarima", naročito mogućnost da zaboravi ono što je bio.
Glumac je uznemiren trajnim i uzastopnim oscilacijama Faustovih "stanja duha", ako se tako može reći, koja su potpuno međusobno udaljena, ako ne suprotstavljena, u razmaku od nekoliko stihova.
Dovoljno je uzeti izvrstan primjer njegova dugog monologa prilikom noćnog učenja. Faust obznanjuje da je učio sve, da zna sve, da je pokušao sve. Ništa nije pomoglo. Mudrost, znanost su prazni, šuplji. Faust ne vjeruje više ni u šta, ne vjeruje više u ljude. Sve to ukazuje na jednu potpunu beznadnost i bilo bi vrlo lako za glumca podvrgnuti Fausta u jednu malinkoničnu, bolnu priznaju poraza. Ali lik odmah nameće ne božanstvenu sjetu nego srdžbu, bjesomučni i nemoćni očaj zvijeri u kavezu. Kratko lirsko otvaranje u razmišljanju o mjesecu, želja da se iščezne u njegovom svjetlu i odmah nanovo nasilje protiv svega što je njegov svijet: knjige, zidovi, karte, sprave. Čarolija mu se otvara kao polazišna točka jednog gluhog očajanja, kao mogućnost da se pobjegne od samog sebe. Ovdje Faust mašta o bijegu, ushićen je veličinom Svemira. Ali ponovo upada u saznanje da je u isto vrijeme i lik i glumac: sve je samo predstava. Otac **Brecht** može naći ovdje najeklatantniji primjer svo-

jevoljnog "otuđenja" od pjesnika! Faust sad priziva duhove, duh zemlje koji mu se čini nemjerljiv. Ipak Faust ne odustaje. Želi biti dio toga. Duh ga pobija. Faust se vraća samom sebi. I upravo tada ulazi njegov pomoćnik, Wagner, koji ga je čuo kako "recitira" grčku tragediju (nije to mala premda neizravna uputa glumcu!). Scena s Wagnerom: od strane Fausta gorčina, ironija, oskvrnuće svega lijepog — čovjek, njegova povijest, njegov razvoj — sve je vječno ništavilo.

Nakon izlaska Wagnera, Faust ponovno započinje sa svojim monologom te pada u stanje još dublje depresije, osjeća se kao crv koji kopa kroz prašinu i nasrće na tu prašinu znanja s obnovljenom snagom. Na vrhuncu toga obesvećenja, tog ništavila koje on pronalazi u sebi i izvan sebe, pronalazi ampulu otrova. Evo izlaza, herojskog. Treba se ubiti, ali s radošću za život koji se rađa ili se nastavlja. Dodatna teškoća za glumca. Onda ga iznenada uskrsna zvona i zborovi uskrsnuća smrznu s leđa. Faust više da nema više Vjere, da za njega više ne postoje čuda, ali se zaustavlja, dotaknut od strane iznenadnog sjećanja. I to je temeljna stvar da bi se mogao kasnije shvatiti lik u svojoj temeljnoj sastavnici. Suočen s ovim "sjećanjem iz djetinjstva", Faust osjeća da se ne može ubiti. Upravo je sjećanje iz djetinjstva to koje ga drži na životu. I prihvaća zemlju. Sva ta strka zatvorena je u stihovima i traži od glumca vrhunsku prilagodljivost koja će biti više ili manje ista za vrijeme cijelog Fausta.

Ponovno povesti svako faustijansko kretanje prema jedinstvu, prema i tehničkoj mogućnosti "igranja" uloge, činilo mi se kao nepremostivo težak pothvat. No tek nešto kasnije Faust je viđen u zalasku "izvan vrata" u kontaktu s Prirodom i ljudima na zabavi. Ovdje se otvara na trenutak tračak nade i Faust postaje drukčiji. Kao dijete je očaran stvarima koje se rađaju, gleda oko sebe s bistrim pogledom i glumac se onda upita gdje je nestao onaj drugi Faust. Evo tu primjera njegova "iskrenog" i čistog bića. Faust je sad u Prirodi, prepoznaje kratak predah, i to je sve u tom trenutku. Ali ubrzo ga obuzme čežnja za božanskim, snovi o veličini, i ubrzo ponovno pada u tminu samokritike.

I konačno, u večeri koja pada, sastanak sa skitnicom Mefistom, u atmosferi punoj tajanstvenosti i nagovještaja budućnosti. Faust nastavlja svoj hod, nasrćući na svaku stvar i svako ljudsko biće s bijesom, bez milosti, one milosti koje Faustu manjka i koju Goethe dopušta na nekoliko trenutaka malom broju likova.

Tako se Goetheov Faust može s punim pravom smatrati jednom golemom sveobuhvatnom parabolom, koja sadrži među svojih 12.111 stihova jedan skup parabola složenih u lanac: ona o Moći, o Pjesništvi i Umjetnosti, o prolaznoj Ljepoti, o Znanju i Znanosti, o povijesti europske civilizacije, o Posjedovanju i Vladanju, o Teatru kao priredbi, zabavi i istini koja nadilazi teatar.

I mogla bi se nastaviti bez kraja, jer je u svom zbiru Faust jedna velika Parabola nastanka. Veliki Pjesnici znali su, u svoja vremena, predati nam složene i duboke poruke o Životu



Strehler u Faustu, 1992.

Čovjeka i o ljudskim sudbinama. Nitko možda nije imao tako širok pogled, tako blizak u isto vrijeme, tako dalek, tako prisutan i odvojen o našoj zemaljskoj avanturi kao što je to učinio Goethe i njegov Faust. Samo jedno djelo može mu stajati uz bok: *Božanstvena komedija*, koja ostaje ipak, unatoč svojoj veličini, više omeđena jer je suštinski više "ideološka".

Gothe se kreće golemim prostorom Svemira, da bi iz njega gledao samo jedan njegov sitni dijelić, Zemlju, znajući pritom da je upisana u Red koji je nadilazi. Sa stajališta zemlje, jednog jezika, jedne kulture, jednog načina postojanja i življenja tog trenutka — nije li Goetheov Faust njemačka tragedija par excellance? — on proširuje svoju viziju i svoju poeziju na prošlost, sadašnjost i budućnost, sučeljava se ponekad s dnom, ponekad s neshvatljivom lakoćom svestranog genija, s malim i velikim događajima, otkrivajući suptilne lance, korijene duboko skrivene, čovjekovog postojanja u njegovoj neprekidnoj napetosti svoga stvaranja.

Preveo: Zlatko Vidačković



Darko Suvin

O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta: prolegomena



0. Uvod

Jedno od središnjih i najproblematičnijih pitanja dramaturgije i teorije teatra u ovom stoljeću, ako ne već od **Diderota**, jest odnos "osjećaja" i "razuma" kod scenskih djelatnika, glumaca i gledatelja. Ovdje se namjeravam baviti tim odnosom s obzirom na teatarski stav **Bertolta Brechta**: moguće je dokazati kako da je njegova dramaturška praksa bila jedan od privilegiranih modusa za otvaranje i restrukturiranje tog zbunjujućeg, no povezanog para, tako i da se razvoj njegove teorije i prakse može staviti u jukstapoziciju *al pari* općoj dvadesetostoljetnoj raspravi o osjećajima. Ta je rasprava termine posudila (katkad čak ni svjesno, a kamoli kritički) od institucionalizirane, kao i od pop psihologije i filozofije, tako da će biti nužno, iako ne nužno i dostatno, prekopati po nekima od njezinih dosadašnjih otkrića. Što se tiče Brechtova teatarskog stava, rasprava je dosad uglavnom bila usredotočena na njegove upute za glumu i nesklonost empatiji; predlažući *réculer pour mieux sauter,* u ovom ću ih se povratku temeljnim pitanjima tek usputno dotaći.

U ranijem sam radu (**Suvin**, "Brecht: Držanje", vidi *Frakcija* 6/7) ustvrdio da pojam držanja možemo korisno odrediti kao crvenu nit koja se provlači kroz Brechtovo djelo. Taj konstitutivni brehtovski pojam u sebi sadrži *dinamiku* i *potpuno tjelesno sudjelovanje*: u naše vrijeme pragmatična okrenutost konkretnim situacijama ljudskih odnosa i potreba da ih se prikaže kao promjenjive zahtijeva da tekstovi budu eksperimentalni, te da ujedinjuju subjektovu tjelesnu orijentaciju u prostoru-vremenu s uronjenošću toga tijela u glavne društvene "tokove stvari". *Haltung* znači i položaj tijela i stav, stoga isuviše cerebralni prijevod "stav" nije prikladan; bolje bi bilo držanje. U tom sam se radu usredotočio na to kako je Brecht u točno određenim društvenim okolnostima tražio prikladno makrodržanje u pojmu, prvo, redefinirane *pedagogije*, a poslije i *proizvodnje*, produktivnosti ili produktivne kritike. Određujući na primjer proces učenja, Brecht je dijametralno suprotstavio dvije vrste učenja. Jedna, služeći se teatarskim sredstvima, upošljava cijelo tijelo bez odvajanja osjetilnog sustava od mozga i ujedinjuje redefinirane osjećaje i razum upravo pod pojmom držanja (kojeg katkad naziva i ponašanje, usp., npr., GW 20: 160-68); to omogućuje da se plodno koriste proturječja. Druga je učenje pomoću sistematiziranih pojmovnih konstrukata, koje naginje lažnom skladu i jednoznačnosti, prema Brechtu nezaobilazno prisutnima u svakoj zatvorenoj doktrini ili "pogledu na svijet" /(svjetonazor, vidi na pr. GW 20: 159-60): "Učenik je važniji od učenja" (GW 20: 46) bila je njegova središnja orijentacija. Stoga "učenje ne bi trebalo širiti određenu spoznaju, već provoditi određeno držanje ljudi... Kad se zauzme pravilno držanje, pokazat će se istina, odnosno prava spoznaja okolnosti." (BBA 827/07, cca. 1930, u Steinweg *Brechts* 101) Brecht je u takvim promišljanjima zapanjujuće moderan, suprotstavljajući žonglera-filozofa kao učitelja svećeniku. Također je vjerojatno da bismo krećući od držanja mogli konačno početi shvaćati njegovu središnju teoriju *Gestusa*, koju je sam Brecht smatrao iznimno važnom (usp., na pr., rana *Me-ti* priča "O jeziku gesti u literaturi" gdje tvrdi "da je obnovio jezik književnosti... tako što je u rečenice stavio samo držanja i pustio da se držanja uvijek pojavljuju kroz rečenice" GW 12: 458-59, ili njegovi kasni nacrti za "dijalektičku dramu" u kojoj bi pozornicu trebale tvoriti grupacije "u kojima ili prema kojima pojedinac zauzima određeno držanje" dok gledatelji, proučavajući i prosuđujući držanja na pozornici, mijenjaju vlastita držanja i prerastaju u plodne suradnike GW 15: 222-23).

1. Pristup Brechtu i djelovanju

1.0. Ovdje bih htio slijediti taj prvi pristup s jednom glavnom postavkom o *djelovanju* kod Brechta i nekoliko potpostavki kao izvodima. To bi ispitalo kakvo bi svjetlo "hipoteza o držanju" mogla baciti na neke presudne *prakse* u Brechtovu opusu, koje možemo shvatiti i kao epistemološke *pojmove*, kao što su karakter ili

osjećaj.
Postavka: *Brechtovo shvaćanje djelovanja jasno privilegira ličnost (subjekt) nasuprot karakteru (kartezijanskom jastvu).* Iz toga slijedi nekoliko izvoda, kao što su:

1/ Srozavanje junaštva i uzdizanje komedije.
2/ Dok je karakter lišen tijela (posvjetovnjačenje duše), ličnost je neodjeljiva od tijela.
3/ Dok je karakter dogmatični ili ideološki aprioritet, mononuklearna unutrašnjost, te samo racionalan (ili, bolje, samo pojmovno ustanovljen), ličnost je bipolarno prostiranje mogućnosti prožeto skupom odnosa i počiva na svezi razuma i osjećaja, uma i osjetilnog sustava.
Moja je oštra opreka karakter-ličnost možda nesavršeno sredstvo, kao sve manihejske ili "digitalne" dihotomije. Kao što bi moja završna tabela izotopa mogla pokazati, brehtovska je produktivnost čudna mješavina ostracizma i kanibalizma, odnosno nijekanje kao odsijecanje i nadomještanje putem obuhvaćanja. Ipak, usprkos svim ograničenjima, mislim da je taj pristup ovdje obavezan upravo zato da bi se jasno odbacile neplodne (dogmatske, nedijalektičke) dihotomije između osjećaja i razuma, karaktera i tipa, daljine i blizine, itd., koje individualističko jastvo donosi, a protiv kojih se cijelo Brechtovo djelo buni.

1.1. Definiranje termina

Ovdje pojednostavljujem, prilagođavam, katkad i onečišćujem pristupe individuaciji **Jean-Pierrea Vernanta i Paula Ricoeura** (Colloque de Royaumont "Sur l'individu," 1985). Oni razlikuju tri pojma koje se na francuskom elegantno može nazvati "l'individu *stricto sensu*", "le sujet," i "le soi" (ili "le moi"). Prvi je dalje nedjeljivo fizičko obilježje bilo kojeg logičkog tipa, a posebno biološke vrste; nisam uspio pronaći bolji izraz od *individuum*, iako bismo možda mogli reći i *pojedinac*. Kako bilo, ovo se značenje mora jasno razlikovati od ideologiziranog buržoaskog shvaćanja individuuma kao jastva (što je ovdje treći pojam, do kojeg se zapravo došlo namjernim brkanjem prvog i trećeg pojma). To označuje bilo koje Nešto (mačku, komad kruha ili pokrajinu) na tri osnovna načina: određenim opisom, vlastitim imenom ili indikatorom (zamjenicom, prilogom, itd). Drugi je ljudski (a ja bih rekao da je često i životinjski) "individuum" koji komunicira u vlastito ime, izražavajući se "u prvom licu", s karakteristikama koje ga/ju razlikuju od drugih pripadnika istoga logičkog tipa-obilježja i biološke vrste-podvrste-rase (itd.), te najvažnije, od drugih pripadnika etničke, klasne ili spolne skupine. Individuaciji prvog termina ovo dodaje identifikaciju i to ću zvati *subjektom*. Subjektu zamjenica "ja" više nije posmični, putujući označivač primjenjiv na bilo kojega govornika, već je *ukotvljen u nepromjenjivom stavu ili držanju*; to omogućuje dijalog, u kojem je međutim ukotvljenje reverzibilno, "ja" se može shvatiti kao "ti" i obratno (usp. Ricoeur 62). Konačno, *jastvo (ipse, Selbst)* tvore prakse i stavovi "koji subjektu daju dimenziju unutrašnjosti..., koji ga iznutra izgrađuju kao... jedinstven individuum čija izvorna priroda u potpunosti leži u tajni njegova unutarnjeg života, u središtu intimnosti u koju nitko, osim nje, ne može pristupiti..." (Vernant 24; usp. Suvin, "Polity").
Uklopimo to malo u djelatnu teoriju i književne žanrove: biografija i epika odgovarale bi pojedinom čovjeku (obično plutarhovski, tj. slavan, *tip:* ratnik, državnik, Amazonka). Autobiografija ili predburžoaska lirika odgovarale subjektu, koji se možda može odgonetnuti kao tip viđen izvana (npr. pjesnik, ljubavnik, pustinjak). Vernant napominje da u helenističkoj lirici subjekt u prvom licu daje vlastitoj senzibilnosti status "modela, književnog *toposa*... tako da unutarnji osjećaj pojedinca... postaje neka vrst objektivne stvarnosti" (30-31). Samo bi žanr ispovijesti, koji započinje sa Svetim Augustinom, intimnih memoara i korjenito promijenjena postrenesansna lirika i epska proza (tj. roman) odgovarali jastvu, interioriziranom karakteru koji je istodobno viđen i iznutra i izvana, kao javan i privatan, pa stoga stereometrijski ili "u tri dimenzije". Nedvojbeno je da ta shema, da bi djelovala, mora dopustiti razne sive zone, prethodnike i anakronizme. Unatoč tomu, čini se da u najmanju ruku dopire do vrlo značajnog, možda i središnjeg skupa razlika. U tom svjetlu najbolja modernistička praksa, najjasnije kod Brechta, sukobljava individualizam i njegovu djelatnu unutrašnjost sa srednjovjekovnim, antičkim ili azijskim prikazom subjekata kao tipova, a ne jastva kao karaktera.

1.2. Srozavanje junaštva i uzdizanje komedije

Kartezijanski je karakter stvar po sebi, kantovska *noumenalna* unutrašnjost razumljiva samo kroz svoje fenomenalne vanjske manifestacije. Njezin je krajnji pokušaj da postane "stvar za nas", zapravo "stvar za zajednicu", *junaštvo*. Poznato je da je Brecht duboko mrzio junaštvo. Zajednica mora biti krajnje loša, opetovano je napominjao, traži li da subjekt žrtvuje svoj život. Suprotno tomu, etička utjeha da to *post mortem* idealistički nadoknađuje tragična slava (ili uzašašće u Raj) čini mu se povezan s pojmom individualističkog karaktera i stoga beznadno nerealan. Notorno je da je Brechtu bila draža materijalistička komedija, koju je izdigao iz dubine potisnutih i često otuđenih kratkih komada kao moćni subverzivni oblik. Kao što kaže **Sloterdijkovo** grmljenje protiv metafizičke subjektivnosti ("jastva"), u "suočavanju između megamislioca Platona i uličnog pantomimičara Diogena... klaun kao filozof pokazuje filozofu da postoji alternativa duhovno junačkom uzlazu u život ideja... U vrijeme sloma metafizike, glasovi takve mudrosti ponovno postaju čujni. Glasovi su to najstarijih nesuglasja, pripadaju ženama, djeci, zanesenjacima, skitnicama, jednostavnim ljudima..." (209-10). Brecht je to jezgrovito stavio za naslov i završetak jedne od svojih priča o Herr Keuneru: "Na mudrome je mudro držanje" (GW 12: 375); i ova podudarnost također svjedoči o Brechtovoj primjerenosti osamdesetima i devedesetima. A kako je Benjamin zaključio na materijalu "drama za učenje", brehtovski protagonist nije tradicionalni junak, atlet nepromjenjivih uvjerenja, već brz i promjenjiv, odnosno mudar, učenik – uključujući i učitelje koji još mogu učiti (776). Kao što učitelj koji još uči u *Onome tko kaže ne*



Poznato je da je Brecht duboko mrzio junaštvo. Zajednica mora biti krajnje loša, opetovano je napominjao, traži li da subjekt žrtvuje svoj život



napominje o Dječakovu odbijanju da umre osim za krajnje dobru i održivu stvar: "To što dječak govori je razumno, makar i ne bilo junački" (usp. Suvin, "Use-Value"). Suprotno tomu, kad takva stvar postoji, kad treba biti spašena Majka i *res publica* kao u *Onome tko kaže da* ili djeca Hallea kao u *Majci Courage i njezinoj djeci*, tad su smrt Dječaka ili Kattrine, kao i njihovo junaštvo - iznimno! – nužni. No čak i tada to svjedoči o suprotnom pravilu koje bi trebalo prevladati na planetu prikladnom za življenje.

1.3. Karakter je lišen tijela (posvjetovnjačenje duše), ličnost je neodjeljiva od tijela; Tijelo—>Smrt—>Politika.

Dijalektički, afirmacija (ili sa Spinozom, determinacija) se najbolje može prosuditi kroz negaciju, kao i konveksno kroz konkavno. Znači li eliminacija jastva, individualističkog karaktera – kao u slučaju *presložive* Galy Gay - nužno i eliminaciju subjekta ili ličnosti? To bi mogla biti središnja tema Brechtovih drama, istaknuta u prvi plan od drama *Baal* i *Čovjek je čovjek* preko *Mahagonija* i svih *Didaktičkih komada* do velikih posthitlerovskih drama. **Descartes** je učio da je "ovaj 'ja', odnosno duša po kojoj sam ono što jesam, potpuno zaseban od tijela"; "Ja sam stvar koja misli", obznanjuju *Meditacije*, dok "ja *posjedujem* tijelo s kojim sam veoma blisko združen" (1: 101 i 190). Stoga, nestaje li jastvo, ne nestaje i subjektovo *tijelo*. Ono ostaje subjektovo sidrište i ovjerovljuje njegovu upotrebu izraza "ovdje" i "sada", njegovo upisivanje vlastitog vremena i prostora u vrijeme i prostor koji su društveno priznati. To stoji ne samo za određivanje mjesta i datiranje već i za ime (usp. Ricoeur 64-65) i ono što Brecht često, posebno u *Didaktičkim komadima*, naziva "licem". Tijelo, koje fenomenološki određuje i ovjerovljuje "upis" svoga ovdje, sad, i imena/lica u središnje kolektivne kategorije prostora, vremena i djelovanja, postaje u devalvaciji jastva ne manje važno, već mnogo važnije. Kako se odnosi prema drugim tijelima, kako percipira prirodni i društveni svijet? Pitanje percepcije možemo (čak i etimološki) nazvati *estetikom*, a pitanje odnosa *politikom*. Jasno da među njima ne postoji zid, budući da (npr.) spolni odnosi pripadaju objema. Ipak, iako se po mome mišljenju ti odnosi nalaze u osnovi i prožimaju velik dio Brechtova djela, on ih u svojim dramama nije isticao u prvi plan. S druge su pak strane i estetika pravilne percepcije svijeta tijela i njihovih držanja i politika kolektivnih tijela i njihovo međusobno djelovanje, uključujući oblikovanje, s pojedinačnim tijelima (usp. Suvin, "Subject" i "Polity"), Brechtu postali nužno istaknuti diskursi i domene.

Nadalje, većina Brechtovih drama (uz nekoliko važnih iznimaka) završava stvarnom smrću ili životom poput smrti, a drame za učenje obično umorstvom. Neizmjerno značajni *Badenski didaktični komad o pristajanju*, na primjer, okreće se oko pitanja tko je sposoban umrijeti: i Brecht je primijetio da iz odgovora "Nitko" slijedi potreba da se sve preokrene, potreba za radikalnom svestranom revolucijom (BBA 827/25, cca. 1930, u Steinweg *Lehrstuck* 24). To da bi ljudi morali postati sposobni ispravno umrijeti (vjerojatno uz mudri pristanak same zajednice koja će nastaviti postojati) čini se stoga jednim od glavnih antropoloških razloga za osobni i politički radikalizam. Još jednom postaje očita iznenađujuća modernost Brechtovih nazora, koja se ovdje može usporediti s Bahtinovim prikazom besmrtnog tijela naroda i njegovim raspadom pod vlašću buržoazije u knjizi o **Rabelaisu**.

2. Osjećaji nisu odijeljeni od spoznaje

U ovome radu nemam ni mjesta ni vremena da primjereno dugo objasnim čak ni trećinu izvoda moje opće postavke o Brechtovim djelatnicima: *Karakter je dogmatičan ili ideološki aprioristićan, mononuklearna unutrašnjost, samo racionalan (za razliku od osjeta i osjećaja); dok je ličnost bipolarno prostiranje mogućnosti prožeto skupom odnosa i počiva na svezi razuma i osjećaja, uma i osjetilnog sustava.* Ipak, iz ovog ću snopa uzeti neke epistemološke implikacije integriranog osjećaja. Slijedit će prijedlog za razmatranje o tome kako nam Brecht može pomoći u razumijevanju osjećaja. Počinje se iznošenjem općeg, danas korisnog stava prema osjećaju; zatim će se žarište suziti na ono što je moguća povratna sprega između osjećaja i gestualne kritike ideologije. Epistemološki pristup pertinentan Brechtu počeo bi bilježenjem triju aspekata:

Prvo, dominantna je predodžba o osjećajima da oni većinom moraju biti nehotimični i privatni; no oni zapravo nikad nisu samo to. U najznačajnijim su slučajevima (uključujući i egzemplarni slučaj umjetnosti) aktivni angažman cijele ličnosti, psihofizičko *držanje*. Nadalje, osjećaji su društvene tvorevine, no tako su usko integrirani u ličnost da samo do prilično ograničenog stupnja imamo pravo zanijekati odgovornost za njih. Osjećaji su nužne popratne pojave bilo kojeg vidokruga djelovanja. To je posebno istinito za dugotrajne osjećaje, koji očito nisu tek jednostavni (usp. rasprava Majke Courage o "dugotrajnoj srdžbi", s Mladim Vojnikom u 4. prizoru te drame). Stoga nije baš korisno primjenjivati otrcanu dihotomiju "djelovanje/strast" na osjećaje. Kad jednom izademo iz kartezijanskog *ega*, osjećaje možemo sagledati kao niti potpuno namjerne niti potpuno nenamjerne ili nerazumske; "oni bi prije bili načini na koje se aktivno angažiramo, pa čak i gradimo svijet" (**Jaggar**, "Love" 152-53 i passim).

Drugo, Brechtove su osnovne kategorije kad raspravlja o psihologiji, potpuno ispravno, *procjenjivanje i promatranje*. Ne samo da ih ne treba rastaviti, već su obje usko vezane s osjećajima. To se čini jasnim za vrijednosti i vrijednosne sudove, koji su u stalnoj povratnoj sprezi s osjećajima. Na složeniji se način to odnosi i na promatranje. Ako je osjećaj djelomično *namjerno* držanje, ta je namjernost duboko protkana promatranjem, od najvažnijih izbora na što se usredotočiti i koji do odabranih interpretativnih okvira privilegirati: "promatranje je djelatnost odabira i interpretacije". Što će u danoj situaciji određeni djelatnici uzeti kao činjenice ovisi o društveno izgrađenim "intersubjektivnim dogovorima koje djelomično tvore zajedničke pretpostavke o 'normalnim' ili prikladnim osjećajnim odgovorima na situacije" (Jaggar, "Love" 154).

I posljednje po redu, no ne i po važnosti, ljudi posjeduju cijeli raspon *subverzivnih* i potencijalno produktivnih osjećaja nespojivih s dominantnim percepcijama i procjenama; Brechtov je omiljeni, kako je gore navedeno, srdžba. Takvi osjećaji mogu proizlaziti iz naših konceptualiziranih uvjerenja ili im pak mogu prethoditi: "Tek kad razmislimo o našoj prvotno zbunjujućoj razdražljivosti, odvratnosti, gnjevu ili strahu, tek si tada možemo osvijestiti ono što osjećamo u utrobi, da smo u prisilnoj, okrutnoj, nepravednoj ili opasnoj situaciji" (Jaggar, "Love" 161). Povratna sprega između osjećaja i svjesnog razmišljanja o njima nužna je za svaku učinkovitu intervenciju u društvenu stvarnost, no osobito za društvene skupine koje se bore za "perspektivu stvarnosti dostupnu s gledišta potlačenih... kao perspektivu koja nudi manje pristran i iskrivljen, pa stoga i vjerodostojniji pogled" (Jaggar, "Love" 162). To je "plebejsko" gledište odozdo stoga epistemološki povlašteno (usp. također Hartsock, Jaggar *Feminist*, Jameson, Lukacs, te Suvin "Polity", "Subject" i *To Brecht*, pogl. 4). No to znači, s druge strane, da takvo gledište mora ozbiljno shvatiti "epistemički potencijal osjećaja" (Jaggar, "Love" 163) želi li postati postojano držanje. Držanje je, konačno, srodno pojmu "držati", u smislu što se može održati, što može odoljeti ili izdržati (pritisak, itd). Brecht je veoma obuzet fleksibilnošću i daoističkom mekoćom koje nadvladavaju krutost; to je možda najdojmljivije sažeto u njegovoj pjesmi *Legenda o postanku knjige Tao-te-king*. No razumijevanje vodi do održavanja (razumjeti znači opstati, da skujemo izraz): Brechtu je ustrajnost postojanosti također iznimno važna; jedna od njegovih omiljenih krilatica bila je "čelik je izdržao", preuzeta s oglasa za neboder koji je izdržao potres u Tokiju 1923.

Dopustite mi da na kraju odlomka priznam da je kostur njegove argumentacije, za koju se nadam da ćete se složiti da *jest bila* srodna boljem razumijevanju Brechta, zapravo parafraza feminističko-materijalističke argumentacije, prvenstveno Alison Jaggar. Čini mi se *jednako* važnim pokazati neke ozbiljne slijepe pjege u Brechtovoj obradi ženskog roda u životu ili predodžbi, te pokazati da je njegovo shvaćanje subjekta odbijalo patrijarhalno degradiranje osjećaja, najbolje uobličeno u Descartesovu raskolu između "cogita" i osjetilnog tijela.

2.1. Kritičari o Brechtu i osjećajima

Nije mi moguće ni nužno ovdje raspravljati o nečemu poput spektra komentara o Brechtu glede osjećaja. Kazališni kritičari i znanstvenici od samih su početaka naglašavali Brechtov nesumnjivo različit pristup opreci osjećaj/razum, no kakav je taj pristup točno bio još se raspravlja. Kako bih locirao njegova žarišta, razradit ću samo tri primjera, dva iz engleskog i jedan iz njemačkog. Potom ću dati samo nekoliko Brechtovih vlastitih zrelih izjava, smatrajući njegovo promišljeno viđenje "stvari emocija" povlaštenom (jer je još uvijek među najboljima) kritikom njegova pothvata. Iznimno vrijedna knjiga **Johna Willetta** iz 1959, *The Theatre of Bertolt Brecht*, dala je dobar pregled termina i postavila okvir ovoj temi, spomenuvši i Brechtov razvoj i činjenicu da "svjesni interes da publici pokaže uzastopne karike priče... ne znači... da je ustrajao na nekom umjetno ohlađenom načinu glume" (155). Ipak, Willett je ponešto preuveličao manjak osjećaja u Brechtovim ranijim dramama (npr. "drame za učenje" 1929-1932. — usp. 148 i 166-69), pa prema tome i preokret u Brechtovim kasnijim razjašnjenjima (usp. 183 i 185). Da se rasprava nastavlja vidljivo je iz **Brookerova** odgovora iz 1988, upućenog djelomično Willettu, a po mome mišljenju uglavnom protiv ne osobito korisne **Grayeve** knjige. Brooker je korisno naglasio da je "Brechtova preokupacija bila da napravi razliku između osjećaja općenito i u novim, pozitivnim oblicima, i empatije", te da je promjena u Brechtovim izjavama bila "jasnija razlika... između tipova i oblika osjećaja" (167, i usp. cijelu raspravu na 163-71). Iako manje ambiciozna od Willettove, čak i iznimno korisna knjiga **Jana Knopfa** *Brecht – Handbuch* u trenutku nepromišljenosti napominje da se "Brecht cijeloga svog života... držao prve shematičke opreke između... "dramskog" i "epskog" oblika teatra, u kojoj su si, među ostalim aspektima, 'osjećaj' i 'razum' međusobno suprotstavljeni" (348). Knopf zna da je Brecht shemi iz 1930. odmah dodao bilješku u kojoj kaže da to "nisu apsolutne opreke već promjene naglaska" (GW 17:1009) i da je osam godina poslije izbrisao baš tu dihotomiju; sasvim točno Knopf konačno zaključuje da Brechtu njegov teatar "nije isključivao osjećaj, da antiteza osjećaj-razum nije bila lažna; no da on nedvojbeno želi pobuditi osjećaje različite od onih koje budi aristotelovski teatar sa svojim neodređenim raspoloženjima, odsutnošću razuma i opčinjavanjem"; ukratko, Brecht je užitak želio utemeljiti na skeptičnom shvaćanju i kritičkoj kreativnosti (Knopf 384-85 i 454-55; usp. Suvin, "Brecht: Držanje").

Moje bi gledište bilo dosta blisko Knopfovu zaključku, te nešto bliže Brookeru nego Willettu: prvo, besmisleno je pretvarati se da se sam Brecht, kao strah i trepet građana, nije prepuštao provokativnim pretjerivanjima, ili čak katkad promijenio mišljenje pod pritiskom iskustva. Drugo, nakon što smo to rekli, mislim da se može pronaći stalni smjer u Brechtovom branjenju određene vrste razuma, odbijanju nekritičke uronjenosti u iskvarene osjećaje i pokušaju da ih se proturječno pomiri u pravilnom držanju. Stoga ću spomenuti samo neke od njegovih najeksplicitnijih zrelih formulacija tog smjera.

2.2. U glasovitoj je dnevničkoj bilješci iz 1940. Brecht svoj "nearistotelovski" teatar ("za promjenu" od uobičajenih "loših definicija kao posebno intelektualističkih") definirao "u osjećajnim kategorijama":

To je bez ikakvih problema moguće budući da u epskom teatru osjećajna linija i intelektualna linija ostaju iste i kod glumca i kod gledatelja. Bilo bi nužno (za takvo definiranje) na temelju znatiželje i korisnosti graditi niz osjećaja koji održava u ravnoteži niz utemeljen na užasu i sažaljenju. Naravno, postoje i drugi temelji za osjećaje. Iznad svega stoji cijela ljudska produktivnost, najplemenitija od svih. (AJ 1: 152)

Kao što sam spomenuo u ranijem eseju, cijela brechtovska teorija o ličnosti, uključujući osjećajnost, može se rekonstruirati oko temeljnog produktivnog držanja. Ono se različito povezuje ne samo sa znatiželjom već i sa srećom, dobrohotnošću, ljubavlju i "srdžbom, tim društveno visokoproduktivnim čuvstvom" (AJ 2: 358). To je ponovio u poznatoj raspravi o gledateljevu nužnom poistovjećenju s Kattrininim gnjevom i sažaljenjem dok bubnja kako bi spasila grad u djelu *Majka*



Karakter je dogmatičan ili ideološki aprioristučan, mononuklearna unutrašnjost, samo racionalan (za razliku od osjeta i osjećaja); dok je ličnost bipolarno prostiranje mogućnosti prožeto skupom odnosa i počiva na svezi razuma i osjećaja, uma i osjetilnog sustava



Courage i njezina djeca. To se također odnosi i na mnoge druge, uvijek jasno ograničene, prizore njegovih drama; spomenuo sam dva u djelima *Onaj što kaže da* i *Majka Courage*, a odnosi se primjerice i na većinu prizora iz *Majke*.

Konačno, Brecht je također sasvim dosljedno mogao odbaciti svoj stav iz 1930. *"Borbeni položaj 'njegov ratio – njegov emotio."* Čitajući **Gorelikov** pionirski (i nezasluženo omalovažavan) odlomak o svom teatru, 4. ožujka 1941. Brecht je zapisao: Postaje mi jasno da se moramo izvući iz borbenog položaja "osjećaj protiv razuma." Odnos *ratia* prema *emotiu* trebao bi se točno istražiti u svim njegovim proturječjima i ne bismo smjeli dopustiti svojim protivnicima da epski teatar prikazuju kao jednostavno racionalan i protuosjećajan. "Nagoni", automatizirane reakcije na doživljaje, postali su suprotni našim interesima. Zamućeni, jednostrani osjećaji koje više ne nadzire razum. S druge strane emancipirani *ratio* fizičara i njihov mehanički formalizam... Epska načela jamče kritičko držanje gledateljstva, no to je držanje nadasve osjećajno. Ovu kritiku ne treba pobrkati s kritikom u isključivo znanstvenom smislu, ona je mnogo obuhvatnija, nije nimalo profesionalno ograničena, mnogo je praktičnija i osnovnija. (AJ 1: 184)

3. Shvaćanje osjećaja nakon Brechta

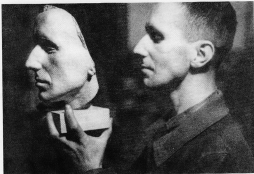
Moj se posljednji odlomak dakle bavi ne time kako tumačiti osjećaje *kod* Brechta, već kako nam Brecht može pomoći da razumijemo osjećaje: iščitavanje prije nego učitavanje, kao što je rekao *a propos* jedne Shakespeareove drame. Bez namjere da korak po korak dajem zamršenu indukciju iz Brechta, ovdje ću pokušati skicirati samo dva pitanja. Prvo, kakav bi općeniti stav prema osjećaju bio u skladu s, ili čak obuhvaćao ono što ja smatram da je bio njegov stav? Drugo, koje su neke od inovacija izravno čitljive u Brechtu u pogledu moguće povratne sprege između osjećaja i gestualne kritike ideologije?

3.1. Snažna hegemonistička podjela na razum nasuprot osjećaju, gdje se razum shvaća kao muški, analitički, svojstven umu, hladan, objektivan i univerzalan, javan, itd., dok bi osjećaj bio ženski, sintetički, svojstven tijelu, topao, subjektivan i poseban, privatan, itd., očito je i intelektualno i politički skandalozna: nužno je ponovno promisliti odnos između znanja i osjećaja i stvoriti pojmovne modele koji pokazuju prije međusobno konstitutivni nego oprečan odnos između razuma i osjećaja. Daleko od toga da isključuju mogućnost pouzdanog znanja, osjećaji, kao i vrijednost, moraju se prikazati kao neophodni za takvo znanje. (Jaggar, "Love" 156-57)

To osjećajima ne daje nikakvu magičnu učinkovitost u usporedbi s pojmovima. Poput pojmova, osjećaji imaju epistemički potencijal. No jedni i drugi mogu biti pogrešni, jedni i drugi trebaju daljnju potvrdu, iako na možda nesrazmjerne načine (na pr. asimetrično, jedno drugim). "Iako su naši osjećaji epistemološki neophodni, nisu epistemološki nepobitni. Poput svih naših sposobnosti, mogu biti varljivi, a njihovi su podaci, kao i svi drugi podaci, uvijek podložni ponovnim tumačenjima i revizijama." (163)

Kako bih započeo takvo ponovno razmatranje, predlažem dva puta koja konvergiraju. Prvo, da ga utemeljimo u "strukturi osjećaja" Raymonda Williamsa, presudnome mjestu društvenog znanja i sukoba, koji definira kao: ne osjećaj oprečan misli, već misao koja se osjeća i osjećaj koji se misli: praktična postojeća svijest... kao skup s posebnim unutarnjim odnosima, koji se međusobno prožimaju, a istodobno su napeti... Strukture osjećaja možemo definirati kao društvena iskustva u rastvaranju... No to je rastvaranje strukturirana tvorba... na samom rubu semantičke dostupnosti... (132-34)

Drugo, još radikalnije, da preispitamo termine



rasprave. Možda bi umjesto da se govori o osjećaju u opreci s razumom bilo korisnije reći da *razred "konceptualno neiskazivih" nije spoznajno prazan*: npr. da kvartet, kiparski friz, teatarska ili video izvedba, metaforički sustav ili čak osobna osjećajna konfiguracija možda nije manje spoznajna od pojmovnog sustava (iako, nedvojbeno, na drukčiji način). Očito je da može biti i da će biti spoznajno praznih ili banalnih simfonija, slika, metafora i obilje osjećaja, baš kao što postoje pojmovi i obilje pojmovnih sustava kojima bismo gotovo svi zanijekali spoznajni status: Disneyevi filmovi ili karizme Velikih ljudi 20. stoljeća spoznajno nisu ni bolji ni lošiji od recimo sociobiologije ili "Teorije postanka", budući da su sve nule sklone tome da budu jednake. Obratno, i pojmovni i nepojmovni načini razumijevanja, kad predstavljaju ostvarene epistemičke potencijale, a ne institucionalizirane mimikrije, mogu *ljudima omogućiti da se bave alternativama*, odnosno ne samo ili potpuno prisutnim stvarima, aspektima i odnosima. Entiteti koji nisu bili prisutni u ljudskim percepcijama i promišljanjima sad postaju dostupni za vrijednosnu procjenu, izbor i daljnju intervenciju pomoću spoznajnog organona: pojmovnog, osjetilnog ili ma kakvog drugog.

Što se u ovoj hipotezi može smatrati razumijevanjem, spoznajom ili znanjem? Bilo što, ustvrdio bih, što zadovoljava dva uvjeta ili, bolje, dva vida istog uvjeta: da nam može pomoći da se nosimo sa svojim osobnim ili kolektivnim postojanjem; to se može potvrditi povratnom spregom prilikom primjene, mijenjajući postojanje i mijenjajući se pod njegovim utjecajem. Ne vidim nikakav trajni ili "antropološki" razlog da ovdje damo (ili oduzmemo) posebnu povlasticu bilo kojoj ljudskoj djelatnosti ili sposobnosti, npr. riječima, brojevima, geometrijskim likovima, aranžiranim zvukovima, pojmovima, metaforama, pokretima ili čemu već hoćete; iako bi možda bilo samo po sebi razumljivo da će određene društvene skupine u određenim povijesnim kronotopima uvijek imati povlaštene djelatnosti i znakovne sustave.

3.2. Što se tiče povratne sprege izmedu osjećaja i gestualne kritike ideologije, u sljedećoj bih tabeli želio sažeti svoje nazore. Budući da je teatar kao djelatnost (izvođenje) za Brechta istodobno eksperimentalni laboratorij za svakodnevni život i njegovo sažimanje, tabela se odnosi na modele ponašanja i u teatru i u životu:

BURŽOASKI KARAKTER	BREHTOVSKI SUBJEKT
Ona/j tko izvodi geste, skriven/a pod osjećajima lika, izaziva isti osjećaj u sebi	Gesta može biti osjećajna, onaj tko je rabi to nije. Uloga na pozornici može izazvati iste ili različite osjećaje u gledatelju
Gesta uvijek ovisi o osjećaju	Gesta katkad prouzročuje osjećaj
Konflacija, stapanje elemenata/medija na pozornici kako bi se gledatelj zarazio	Odvajanje elemenata/medija na pozornici, dodatak u gledatelju
Osjećaj trajan i zarazan, preplavljuje pasivnoga gledatelja koji se poistovjećuje sa središnjim likom/likovima	Osjećaj koji fluktuira, ovisi o aktivnom prometu na relaciji gledatelj/likovi
Nema psihičkog odmaka od neosporne središnje vrijednosti	Fluktuacije odmaka prema osporivim vrijednostima
Samo empatija	Simpatija/antipatija
Nužno ideološki	Moguća kritika ideologije

Čini mi se jednako važnim pokazati neke ozbiljne slijepe pjege u Brechtovoj obradi ženskog roda u životu ili predodžbi, te pokazati da je njegovo shvaćanje subjekta odbijalo patrijarhalno degradiranje osjećaja, najbolje uobličeno u Descartesovu raskolu između "cogita" i osjetilnog tijela

Popis navedenih djela

Bakhtin, M.M. *Rabelais and His World.* Tr. H. Iswolsky. Cambridge MA: MIT P, 1968.
Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, Vol. II/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*, 2 Vols. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. (Skraženo AJ.)
—. *Gesammelte Werke in 20 Banden. Werkausgabe Edition Suhrkamp* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. (Skraženo GW)
Brooker, Peter. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics.* London: Croom Helm, 1988.
(Descartes, Rene.) *The Philosophical Works of Descartes*, 2 Vols. Eds. E. Haldane i G.R.T. Ross. Cambridge: Cambridge UP, 1911.
Gorelik, Mordecai. *New Theatres for Old.* New York: Dutton, 1962 (orig. 1940).
Gray, Ronald. *Brecht the Dramatist*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
Hartsock, Nancy C.M. *Money, Sex, and Power.* New York: Longman, 1983.
Jaggar, Alison M. *Feminist Politics and Human Nature.* Totowa NJ: Rowman & Allanheld, 1985.
—. "Love and Knowledge," i Susan Bordo, *Gender/Body/Knowledge.* New Brunswick: Rutgers UP, 1989, 145-71.
Jameson, Fredric R. "*History and Class Consciousness* as an Unfinished Product." *Rethinking Marxism* 1.1 (1988): 49-72.
Lukacs, Georg. *Geschichte und Klassenbewusstsein.* Berlin & Neuwied: Luchterhand, 1968.
Ricoeur, Paul. "Individu et identitæ personelle," u *Sur l'individu.* Paris: Seuil, 1987, 54-72.
Steinweg, Reiner. *Das Lehrstuck.* Stuttgart: Metzler, 1972.
Sloterdijk, Peter. *Eurotaoismus.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
Suvin, Darko. "Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity," *Gestos* (Irvine CA) 5.10 (1990): 11-28. Prijevod: "Brecht: Drflanje, pedagogija, produktivnost," *Frakcija* (Zagreb) 6/7 (1998): 98-109.
—. "Polity or Disaster: From Individualist Self Toward Personal Valences and Collective Subjects." *Discours social/Social Discourse* 6.1-2 (1994): 181-210.
—. "The Subject as a Linit-Zone of Collective Bodies." *Discours social/Social Discourse* 2.1-2 (1989): 187-99.
—. *To Brecht and Beyond.* Brighton: Harvester P. 1984.
—. "The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays? of Pseudo-Zenchiku and Brecht (With Waley as Zero-Option)." *The Brock R.* 1994.
Vernant, Jean-Pierre. "L'individu dans la cite," u: *Sur l'individu.* Paris: Seuil, 1987, 20-37.
Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht.* New York: New Directions, 1968.
Williams, Raymond. *Marxism and Literature.* NY: Oxford UP, 1981.

s engleskog prevela: Lada Dawidowsky



BREHTOVSKA REVOLUCIJA

Nema "esencije" vječne umjetnosti nego svako društvo mora izmisliti umjetnost koja će mu na najbolji mogući način pomoći u njegovu vlastitu rođenju



Roland Barthes

Već dvadeset četiri stoljeća europsko je kazalište aristotelovsko. Pa i danas, 1955. godine, svaki put kad idemo u kazalište, bilo to gledati **Shakespearea** ili **Montherlanta**, **Racinea** ili **Roussina**, **Mariju Casarès** ili **Pierrea Fresnaya**, kakav god bio naš ukus i u kojoj god stranci bili, zahtijevamo zadovoljstvo i dosadu, dobro i zlo, u funkciji sekularnog morala čiji je kredo: što je više publika uzbuđena, više se poistovjećuje s junakom, što više pozornica imitira radnju, više glumac utjelovljuje svoju ulogu, što je teatar magičniji, predstava je bolja[1].

No stiže čovjek čije djelo i misao radikalno dovode u pitanje tu umjetnost do te mjere pod utjecajem predaka, da imamo najbolje razloge na svijetu da ga smatramo "vanbračnim", i koji nam, bez obzira na svu tradiciju, kaže da se publika mora samo napola angažirati u predstavi, na način da "spozna" ono što je u njoj predstavljeno umjesto da to podnosi; da glumac mora izroditi tu svijest pokazujući svoju ulogu a ne utjelovljujući je; da se gledatelj nikada ne smije potpuno poistovjetiti s junakom, na način da uvijek ostane sposoban prosuditi uzroke, a zatim i lijekove njegovoj patnji; da se radnje ne smije imitirati nego pričati; da kazalište mora prestati biti magično kako bi postalo kritično, a što će za njega biti najbolji način da postane toplo.

Upravo se u mjeri u kojoj Brechtova kazališna revolucija dovodi u pitanje naše običaje, naše ukuse, naše reflekse, same "zakone" kazališta u kojem živimo, moramo odreći tišine ili ironije i gledati Brechta u oči. Naš se časopis[2] previše puta s prijezirom odnosio prema osrednjosti ili niskosti sadašnjeg kazališta, prema rijetkosti njegovih pobuna i sklerozi njegovih tehnika a da bi i dalje mogao odgađati promatranje jednog velikog dramaturga našeg vremena koji nam predlaže ne samo jedno djelo, nego i snažan, koherentan, stabilan sistem, možda težak da ga se primijeni, ali koji barem sadrži jednu neprijepornu i zdravu vrlinu "skandala" i začudnosti.

Što god na kraju odlučili o Brechtu, moramo barem ukazati na slaganje njegove misli s velikim progresističkim temama našeg doba: da su, naime, zla ljudi u rukama njih samih, to jest da se svijet može modelirati; da umjetnost može i mora intervenirati u povijest; da ona danas mora težiti istim zadacima kao i znanost s kojom je solidarna: da nam je odsad potrebna umjetnost objašnjenja a ne više samo umjetnost izražavanja; da kazalište odlučno mora pomoći povijesti razotkrivajući njezin tijek; da su u službu stavljeni i same tehnike pozornice; da, napokon, nema "esencije" vječne umjetnosti nego da svako društvo mora izmisliti umjetnost koja će mu na najbolji mogući način pomoći u njegovu vlastitu rođenju.

Naravno, Brechtove ideje postavljaju probleme i proizvode otpore, pogotovo u zemlji poput Francuske, koja trenutno čini znatno drukčiji povijesni sustav od Istočne Njemačke. Bilo kako bilo, broj koji *Théâtre populaire* posvećuje Brechtu nema namjeru razriješiti te probleme ili pobijediti te otpore. Zasad je naš jedini cilj pomoći ponavanju Brechta.

Dosje smo tek odškrinuli, a daleko smo od toga da ga smatramo zatvorenim. Također bismo bili vrlo sretni kad bi mu čitatelji *Théâtre populaire* htjeli pridonijeti svojim svjedočanstvima. To bi u našim očima nadomjestilo nezainteresiranost vrlo velikog broja intelektualaca ili ljudi od kazališta prema onome koga, u svakom slučaju, smatramo "izuzetno važnim suvremenikom".

1955, *Théâtre populaire*

1 Uvodnik za jedanaesti broj časopisa *Théâtre populaire* (siječanj-veljača 1955) posvećen Brechtu.
2 Misli se na časopis *Théâtre populaire* (op. prev.).

preveo s francuskog: Srđan Rahelić



Roland Barthes

Zadaci kritike Brechta



Suprotno predrasudama desnice Brechtvo kazalište nije kazalište s temom niti kazalište propagande. Ono što Brecht uzima od marksizma nisu naredbe, obrazloženje argumenata, već je to opća metoda objašnjavanja

Neznatan je rizik u predviđanju da će **Brechtovo** djelo postajati sve važnije; ne samo zbog toga što je to djelo veliko, već zato jer je ono i primjer: ono svijetli, barem danas, izuzetnom svjetlošću usred dviju pustinja: usred pustinje suvremenog kazališta u kojoj osim Brechta nema velikih imena koja bismo mogli navesti, te pustinje revolucionarne umjetnosti, sterilne otkad je upala u slijepu ulicu u koju ju je doveo **Ždanov.** Tko god bude htio razmišljati o kazalištu i o revoluciji neizbježno će se susresti s Brechtom. Sam je Brecht tako htio: njegovo se djelo svom snagom odupire reakcionarnom mitu o nesvjesnom geniju, ono sadrži veličinu koja najviše odgovara našem vremenu, veličinu odgovornosti. To je djelo koje se sa svijetom, s našim svijetom, nalazi u stanju "suučesništva": poznavanje Brechta, promišljanje Brechta, jednom riječju kritika Brechta se po definiciji može proširiti na problematiku našeg vremena. Tu istinu treba neprestano ponavljati: upoznavanje je Brechta od drukčije važnosti nego upoznavanje **Shakespearea** ili **Gogolja**, jer je upravo za nas, a ne za vječnost, Brecht pisao svoje kazalište. Kritika je Brechta, dakle, potpuna kritika gledatelja, čitatelja, potrošača, a ne egzegeta: to je kritika *zainteresiranog* čovjeka. A kad bih sam morao napisati kritiku čiju sam osnovu sad skicirao, ne bih propustio izreći, izlažući se riziku da budem indiskretan, zbog čega me to djelo dira i pomaže mi, meni osobno, kao konkretnom čovjeku. Ali da bih se ograničio na ono najosnovnije u kritici Brechta, dat ću samo planove analize u koje bi se ta kritika trebala smještati kako slijedi:

1) *Sociologija.* Općenito uzevši, mi još uvijek nemamo zadovoljavajući način ispitivanja kojim bismo definirali kazališnu publiku. Osim toga, barem u Francuskoj, Brecht još uvijek nije izašao iz eksperimentalnih kazališta (osim *Majke Courage* prikazane u *Théâtre National de Paris* čiji slučaj nije poučan zbog izvrnute režije). Zbog toga zasad možemo samo proučavati reakcije tiska.

Danas bi trebalo razlikovati četiri tipa reakcija. Na krajnjoj desnici je Brechtovo djelo u potpunosti diskreditirano zbog njegove političke oznake: Brechtov je teatar osrednji teatar *zato što* je to komunistički teatar. Na desnici se (malo uvijenijoj, koja se može protezati i na "modernističko" građanstvo časopisa *Express*) Brechta potčinjava tradicionalnoj operaciji političkog razoružanja: čovjeka razdvajamo od djela, ovo prvo prepuštamo politici (redovito i kontradiktorno potcrtavajući njegovu neovisnost i njegovo služenje Partiji), dok ovo drugo angažiramo pod stijegom Vječnog Kazališta: Brechtovo je djelo, kažu, veliko usprkos njemu, protiv njega.

Na ljevici najprije postoji humanističko prihvaćanje Brechta: Brecht bi bio jedna od onih širokih kreativnih svijesti privrženih humanitarnoj promociji čovjeka, kao što su to bili **Romain Rolland** ili **Barbusé**. Taj simpatičan pogled nažalost skriva jednu antiintelektualnu predrasudu koja je u određenim krugovima krajnje ljevice česta: kako bi Brechta bolje "humanizirala" ona diskreditira ili barem umanjuje teorijsku stranu njegova djela: to bi djelo bilo veliko *unatoč* sistematskim Brechtovim pogledima na epski teatar, glumca, začudnost itd. Tako dolazimo do jednog od temeljnih teorema malograđanske kulture, do romantičkog kontrasta između srca i mozga, intuicije i razmišljanja, neizrecivog i razumskog, do suprotnosti koja, na kraju krajeva, skriva čarobnu koncepciju umjetnosti. I naposljetku, prema Brechtovu su kazalištu suzdržanost iskazali i komunisti (barem u Francuskoj): ona se uglavnom odnosi na Brechtovu suprotstavljenost pozitivnom junaku, epsku koncepciju kazališta i "formalističku" orijentaciju brehtovske dramaturgije. Ako stavimo na stranu osporavanje **Rogera Vaillanda** zasnovano na obrani francuske tragedije kao dijalektičke umjetnosti krize, sve te kritike proizlaze iz Ždanovljeve koncepcije umjetnosti.

Ovdje predmet citiram po sjećanju, trebalo bi se njime iznova detaljno pozabaviti. Ne bi se, uostalom, uopće radilo u odbacivanju kritika Brechta, već radije u pristupu Brechtu na način koji naše društvo spontano koristi kako bi ga *probavilo*. Brecht svakog *otkriva*, o kome god da govori i, naravno, to ga otkrivanje zanima do najvećeg mogućeg stupnja.

2) *Ideologija.* Treba li "probavljanju" Brechtovog djela suprotstaviti Brechtovu kanonsku istinu? U nekom smislu i u određenim granicama da. U Brechtovom kazalištu postoji jedan precizan, koherentan, konzistentan ideološki sadržaj, koji je izuzetno *organiziran* i koji govori protiv zloporabnih deformacija. Taj sadržaj treba opisati.

Za to nam na raspolaganju stoje dvije vrste tekstova: to su najprije teorijski tekstovi oštre

inteligencije (uopće nije nevažno susresti inteligentnog čovjeka od kazališta), velike ideološke lucidnosti i za koje bi bilo djetinjast htjeti ih potcijeniti pod izgovorom da su samo intelektualni dodatak vrlo kreativnom djelu. Naravno, Brechtov je teatar napravljen da bi ga se izvodilo. Ali prije izvođenja ili gledanja tog izvođenja, nije zabranjeno da ga se razumije: ta je inteligencija organski povezana s konstitutivnom funkcijom tog teatra, a to je transformirati publiku u istom trenutku u kojem ona u tom teatru uživa. Kod marksista poput Brechta odnos između teorije i prakse ne smije se potcjenjivati ili iskrivljavati. Odvajanje Brechtovog kazališta od njegovih teorijskih temelja bilo bi isto tako pogrešno kao kad bismo htjeli pokušati razumjeti **Marxov** pokret a da ne pročitamo *Komunistički manifest* ili **Lenjinovu** politiku a da ne pročitamo *Državu i revoluciju*. Ne postoji državna odluka ili nadnaravna intervencija koja bi kazalište poštedila zahtjevnosti teoretskog promišljanja. Usprkos jednoj tendenciji u kritici, sistematskim Brechtovim spisima treba priznati vrlo veliku važnost: smatramo li neko kazalište kazalištem misli, ne znači da umanjujemo kreativne vrijednosti tog kazališta. Osim toga, samo nam djelo podastire glavne elemente Brechtove ideologije. Ovdje mogu samo naznačiti one najvažnije: povijesni, a ne "prirodni" karakter ljudskih nedaća, duhovna zaraženost ekonomskim otuđenjem čiji je krajnji efekt osljepljivanje nad onim istim uzrocima ljudskog sužanjstva koja te ljude ugnjetavaju, korektivni status Prirode, mogućnost upravljanja svijetom; neophodna adekvatnost sredstava i situacija (na primjer, u lošem se društvu pravo može uspostaviti jedino uz pomoć pokvarenog suca), transformacija starih psiholoških "konflikata" u povijesne kontradikcije, koji su kao takvi podvrgnuti korektivnoj moći čovjeka. Ovdje bi trebalo objasniti da su te istine uvijek dane kao da su proizašle iz konkretnih situacija, a te su situacije beskrajno plastične. Suprotno predrasudama desnice Brechtovo kazalište nije kazalište s temom ni kazalište propagande. Ono što Brecht uzima od marksizma nisu naredbe, obrazloženje argumenata, već je to opća metoda objašnjavanja. Iz toga slijedi da se u Brechtovu kazalištu marksistički elementi čine uvijek iznova stvoreni. U osnovi se Brechtova veličina, ali i osamljenost, sastoji u tome što bez prestanka ponovno izmišlja marksizam. Ideološka se tema kod Brechta može najtočnije definirati kao dinamika događaja koja bi međusobno isprepleta konstataciju i objašnjenje, etiku i politiku: sukladno dubokom učenju marksizma, svaka je tema istovremeno izraz želje da se bude i čovjek i bit stvari, ona istovremeno prosvjeđuje (jer skida maske) i pomiruje (jer objašnjava).

3) *Semiologija* Semiologija je proučavanje znakova i značenja. Ne želim ovdje ulaziti u raspravu o toj znanosti, koju je postulirao jezikoslovac **Saussure** pred oko četrdesetak godina, i prema kojoj je formalizam bio izrazito sumnjičav. Ako ne dopustimo da nas riječi zastraše, bilo bi vrlo važno priznati da Brechtova dramaturgija, teorija *Episierunga*, teorija začudnosti i čitava praksa *Berliner Ensemblea* koja se tiče scene i kostima, predstavljaju jasno izrečen semiotički problem. Jer ono što zahtijeva cijela Brechtova dramaturgija jest da, barem u današnje vrijeme, dramska umjetnost mora manje iskazivati nego što mora značiti realno. Neophodno je, dakle, da postoji određeni odmak između označenog i označitelja: revolucionarna umjetnost mora znakovima priznati određenu arbitrarnost, mora dati svoj udio određenom "formalizmu" u smislu da se mora odnositi prema formi prikladnom metodom, a to je semiološka metoda. Čitava Brechtova umjetnost protestira protiv Ždanovljeve zbrke između ideologije i semiologije, za koju znamo u kakav je estetski škripac dovela.

Razumijemo, međutim, zbog čega je baš taj aspekt Brechtove misli najantipatičniji građanskoj i ždanovljevskoj kritici: obje su privržene "prirodnom" izražavanju realnog – umjetnost je u njihovim očima lažna Priroda, *pseudo-Physis*. Za Brechta, naprotiv, umjetnost danas, odnosno usred povijesnog sukoba u kojem je ulog ljudsko razotuđenje, mora biti građanske i malograđanske lažne Prirode: u još uvijek otuđenom društvu umjetnost mora biti kritička, ona mora prekinuti bilo kakvu iluziju, čak i iluziju "Prirode", znak mora biti djelomično arbitraran, bez čega ponovno upadamo u umjetnost izražavanja, u umjetnost esencijalističke iluzije.

4) *Moral.* Brechtovo kazalište je moralno kazalište odnosno kazalište koje se zajedno s gledateljem zapituje: što treba učiniti u toj i toj situaciji? To bi dovelo do prebrojavanja i opisivanja arhetipskih situacija brehtovskog teatra. One se svode, rekao bih, na zajednički problem: kako biti dobar u lošem društvu? Čini mi se vrlo važnim pokazati moralnu strukturu Brechtovog teatra: razumijemo da je marksizam imao važnije zadaće od bavljenja problemima individualnog ponašanja, no kapitalističko društvo traje, a sam se komunizam mijenja: revolucionarno djelovanje mora sve više koabitirati, na gotovo institucionalan način, s normama građanskog i malograđanskog morala; pojavljuju se problemi ponašanja, a ne djelovanja. Brecht ovdje može imati veliku moć pročišćenja i opamećivanja.

Tim više što njegov moral ne sadrži ništa katehetsko, on se najveći dio vremena isključivo zapitkuje. Znamo da neki od njegovih komada završavaju doslovnim pitanjem publici, kojoj autor ostavlja zadatak da sama pronađe rješenja postavljenog problema. Moralna je uloga Brechta da živo ubaci pitanje usred nečeg što je očito (to je tema izuzetka i pravila). Jer tu se u znatnoj mjeri radi o moralu invencije. Brechtova je invencija taktički proces da bi se dostigla revolucionarna korekcija. To će reći da za Brechta izlaz iz svake moralne slijepe ulice ovisi o pravednijoj analizi konkretne situacije u kojoj se taj subjekt nalazi: izlaz se pojavljuje upravo u živom predstavljanju povijesne osobitosti te situacije, njezine umjetne, čisto konformističke prirode. Brechtov se moral sastoji uglavnom u korektnom čitanju povijesti, a plastičnost je tog morala (*promijeniti, kada je to potrebno, Veliki Običaj*) važna sama plastičnost povijesti.

1956, *Arguments*

s francuskog preveo: Srđan Rahelić



Roland Barthes

O Brechtovoj *Majci*



U Brechtovu poretku nema nasljedstva, ako nije i obratno: ulogu mrtvog sina preuzima majka, nastavlja je, kao da je ona mladi izdanak, novi list koji se treba razviti

Pariška je elita morala bila jako slijepa kad je u *Majci* vidjela propagandni komad: **Brechtov** marksistički izbor ne oslabljuje njegovo djelo više nego što katolički oslabljuje djelo **Claudela**. Naravno, marksizam je nerazdvojno vezan uz *Majku*; marksizam je *objekt Majke*, on nije subjekt. Subjekt *Majke* je, kao što kaže sam naslov, jednostavno majčinstvo[1].

Upravo je to Brechtova snaga, da nikad ne daje ideju koja nije proživljena kroz realni ljudski odnos i (ovo je još originalnije) da nikad ne stvara likove izvan "ideja" pomoću kojih oni žive (nitko ne živi bez ideologije, i samo nepostojanje ideologije je ideologija – to je subjekt *Majke Courage*). Brechtu je bilo dovoljno spojiti ta dva zahtjeva da stvori iznenađujući teatar koji istovremeno zamagljuje obje slike: i sliku marksizma i sliku Majke. Svojom sudbinom majke revolucionarke Pelagija Vlasova ne zadovoljava niti jedan stereotip: ona ne propovijeda marksizam, ona ne iznosi nematerijalističke parole o čovjekovoj eksploataciji čovjeka, dok s druge strane nije očekivana figura Materinskog Instinkta, ona nije istinska majka. Njezina se bit ne nalazi u njezinoj utrobi.

S marksističkog je gledišta problem postavljen u *Majci* realan. Može se reći da je, ako ga svedemo na razinu osobe, to opći (i kapitalni) problem koji vrijedi za čitavo društvo na razini najšire povijesti: to je problem političke svijesti. Ako marksizam uči da je trulež kapitalizma upisan u samoj njegovoj prirodi, dolazak komunističkog društva ne ovisi ništa manje o povijesnoj svijesti čovjeka: baš ta svijest donosi slobodu povijesti, slavnu alternativu koja svijetu obećaje socijalizam *ili* barbarstvo. Političko je znanje, dakle, prvi objekt političkog djelovanja. Taj princip utemeljuje sam svršetak čitavog Brechtovog teatra: to nije ni kritički ni junački teatar, to je teatar svijesti, ili još bolje – svijesti koja se rađa. Otuda njegovo veliko "estetsko" bogatstvo, prikladno da može, čini mi se, dotaknuti široku publiku (a to potvrđuje rastući Brechtov uspjeh na Zapadu). Najprije stoga jer je svijest podvojena realnost, u isto vrijeme i društvena i individualna, a kako kazalište postoji samo uz pomoć osoba, upravo je svijest ono što od povijesti kroz jedinku možemo uhvatiti. A zatim i stoga jer je nesvjesno dobra predstava (komično, na primjer), ili još točnije, predstava nesvjesnog je početak svjesnog.

I, uostalom, upravo u toj spektakularnoj funkciji budenja *Majka* pokazuje svoj pravi subjekt, mislim na subjekt strukture a ne samo mišljenja, subjekt majčinstva.

Kojeg majčinstva? Obično poznajemo samo jedno, ono Genitrix. Ne samo da je u našoj kulturi Majka biće čistog instinkta, nego i kad se njezina funkcija socijalizira, to se uvijek odvija samo u jednom smislu: ona je ta koja stvara dijete. Nakon što je jednom rodila sina, ona drugi puta rada duh, ona je odgajateljica, učiteljica, ona djetetu otvara svijest moralnog svijeta. Tako čitava kršćanska vizija obitelji počiva na jednostranom odnosu koji ide od Majke prema djetetu. Čak i kad ne uspijeva



upravljati djetetom, Majka je uvijek ta koja za njega moli i plače, kao Monique za svoga sina Augustina.

U *Majci* je odnos obrnut: sin duhovno rađa Majku. To vraćanje prirode unatrag je velika brehtovska tema: vraćanje, a ne uništenje. Brechtovo djelo nije djelo *relativnosti* **Voltaireovog** stila: Pavel potiče Pelagiju Vlasovu na društvenu svijest (osim toga kroz praksis, a ne kroz govor, Pavel je uglavnom *šutljiv*), ali to rađanje je odgovor na ono prvo rađanje jedino uz pomoć širenja. Stara paganska slika (nalazimo je kod **Homera**) djeteta koje nasljeđuje roditelje kao lišće na drvetu, novi izdanak koji istjeruje stari, ta slika, osim ako nije nepokretna ili barem mehanička, otvara prostor ideji da se situacije mijenjaju kroz ponavljanje, predmeti se mijenjaju, svijet napreduje kroz različite kvalitete: ne samo da u fatalnom kretanju generacija brehtovska majka nije napuštena, ne samo da ona prima nakon što je dala, već je i ono što ona prima nešto drugo od onoga što je dala – tko je stvorio život prima svijest.

U građanskom se poretku transmisija uvijek obavlja s pretka na potomka, to je sama definicija *nasljedstva*, riječi čije bogatstvo uvelike prelazi granice privatnog građanskog prava (nasljeđujemo ideje, vrijednosti itd). U Brechtovu poretku nema nasljedstva, ako nije i obratno: ulogu mrtvog sina preuzima majka, nastavlja je, kao da je ona mladi izdanak, novi list koji se treba razviti. Na taj način ta stara tema zamjene, iz koje se izrodilo toliko junačko-građanskih komada, nema više ništa antropološkog, ona ne ocrtava fatalni zakon prirode. U *Majci* sloboda struji u samom središtu "najprirodnijeg" ljudskog donosa – onog majke i sina.

A ipak, sva "emocija" je tu, emocija bez koje nema brehtovskog kazališta. Pogledajte igru Hélène Weigel, za koju smo bili toliko drski da je smatramo previše diskretnom, kao da je majčinstvo samo jedna kategorija izražavanja: kako bi od Pavela primila samu svijest svijeta ona najprije postaje "druga". U početku je ona tradicionalna majka, koja ne razumije, pomalo kori ali tvrdoglavo poslužuje juhu i krpa odjeću. Ona je Majka-Dijete, to jest sačuvana je čitava afektivna širina odnosa. Njezina se svijest budi tek nakon sinove smrti, ona mu se nikad neće pridružiti. Tako je za čitavo vrijeme tog sazrijevanja baš udaljenost ta koja dijeli majku od sina podsjećajući nas da je taj pravedni put strašan put: ljubav ovdje nije izljev osjećaja, ljubav je snaga koja činjenicu transformira u svijest a zatim u akciju: upravo ljubav otvara oči. Treba li onda "fanatično" voljeti Brechta da bi priznali da to kazalište oduševljava?

1960, *Théâtre populaire*

1 Prilikom prikazivanja *Majke* Gorkog i Brechta u izvedbi Berliner Ensemblea u Théâtre des Nations

preveo s francuskog: Srđan Rahelić

Roland Barthes

Slijepa majka courage



Brechtova dramaturgija sadrži majeutičku moć, ona predstavlja suđenje i sudi, ona istovremeno uzrujava i izolira, sve u njoj teži da impresionira bez gušenja, to je teatar solidarnosti, ne zaraze

Mutter Courage[1] se ne obraća onima koji se, na ovaj ili onaj način, bogate u ratovima. Bio bi to smiješan nesporazum kad bismo u njima otkrili merkantilni karakter rata! Ne, *Mutter Courage* se obraća onima koji pate ništa ne dobivajući, i to je prvi razlog njezine veličine: *Mutter Courage* je u potpunosti narodno djelo zbog toga jer je to djelo čiju duboku nakanu može razumjeti jedino narod.

To kazalište polazi od dvostruke vizije: od vizije društvene bolesti i vizije njezinoga liječenja. U slučaju *Mutter Courage* radi se o priskakanju u pomoć svima onima koji misle da se nalaze u neminovnosti rata, kao i Majka Courage, koja im otkriva upravo to da rat, ljudska činjenica, nije fatalan i da se napadajući merkantilne uzroke na kraju mogu dokinuti vojne posljedice. To je ideja, a evo kako **Brecht** taj veliki cilj uklapa u stvarno kazalište: tako da se rodi očiglednost prijedloga, ne iz propovijedi ili argumentacije, već iz samog kazališnog čina. Brecht pred nas postavlja Tridesetgodišnji rat u svoj svojoj dužini, nošeno tim neuništivim trajanjem sve se degradira (predmeti, lica, osjećaji), sve se uništava (djeca Majke Courage, ubijena jedno za drugim). Majka Courage, vlasnica kantine, čiji su posao i život siromašni plodovi rata, *jest* u ratu do te mjere da ga ona, da tako kažemo, ne vidi (jedna jedva slabašna svjetlost na koncu prvog dijela): ona je slijepa i sve podnosi, a da ništa ne razumije. Za nju je rat neminovnost bez rasprave.

Za nju, ali ne više i za nas: zato jer mi *vidimo* slijepu Majku Courage, mi *vidimo* ono što ona ne vidi. Majka Courage je za nas rastezljiva supstanca, ona ništa ne vidi ali, mi vidimo pomoću nje, mi razumijemo uhvaćeni tom dramatičnom očitošću, koja je najtrenutnije moguće uvjeravanje koje postoji, da je slijepa Majka Courage žrtva onoga što ne vidi, a to je izlječivo zlo. Tako kazalište u nama, gledateljima, vrši odlučujuće podvajanje: mi smo u isto vrijeme i Majka Courage i oni koji je objašnjavaju, mi sudjelujemo u osljepljivanju Majke Courage i *vidimo* to isto osljepljivanje, mi smo pasivni glumci zarobljeni fatalnošću rata te slobodni gledaoci dovedeni do demistifikacije te fatalnosti.

Za Brechta pozornica priča, dvorana sudi, pozornica je epska, dvorana je tragična. Ali to je sama definicija velikog narodnog teatra. Uzmite na primjer Guignola ili Mr. Puncha, taj teatar izrastao iz mitologije predaka, i tu publika *zna* da glumac ne zna. I kad ga vidi da se ponaša na tako škodljiv i tako glup način, ona se čudi, zabrinjava, prezire, viče istinu, iskazuje rješenje – još jedan korak i publika će vidjeti da je ona sama taj glumac koji pati i ne zna, znat će kad bude uronjena u jedan od bezbrojnih Tridesetgodišnjih ratova koje im vrijeme nameće u različitim oblicima. Ona je kao i Majka Courage, pati i glupavo ignorira vlastitu moć da zaustavi svoju nesreću.

Najvažnije je, dakle, da to kazalište nikad u potpunosti ne kompromitira gledatelja predstave: ako on ne zadrži ono malo uzmaka koje bi sam sebe vidio kao patnika i mistifikaciju, sve je izgubljeno. Gledatelj se mora djelomično poistovjetiti s Majkom Courage i prihvatiti njezino slijepilo samo kako bi se mogao na vrijeme povući i suditi joj. Čitava je Brechtova dramaturgija potčinjena neophodnosti *distance* i na izvršenju je te distance ono suštinsko od kazališta u igri: ne uspjeh bilo kojeg dramaturškog stila, nego sama savjest gledatelja, i kao posljedica toga, njegova moć da stvara povijest. Brecht neumoljivo isključuje kao manjak građanskih prava i odgovornosti dramatična rješenja koja uvlače gledatelja u predstavu i pomoću poludjelog sažaljenja ili komičnog miga oka favoriziraju neumjereno suučesništvo između žrtve povijesti i njezinih novih svjedoka. Kao posljedicu toga Brecht odbacuje stilove *zarobljenosti* ili sudjelovanja koji bi naveli gledaoca da se u potpunosti poistovjeti s Majkom Courage, da se izgubi u njoj, da pusti da ga ponesu njezino slijepilo ili beznačajnost.

Problem se sudjelovanja – pretenciozna formula naših kazališnih estetičara, uvijek blaženih kad mogu naglasiti raširenu religioznost predstave – ovdje promišlja na potpuno nov način, i nismo dovršili otkrivati povoljne posljedice tog novog principa, koji je uostalom možda vrlo star budući da počiva na statutu predaka građanskog teatra, u kojem je pozornica uvijek predmet Suda koji se nalazi u dvorani (pogledajte grčke tragedije). Sada razumijemo zašto su naše tradicionalne dramaturgije radikalno pogrešne: one zarobljuju gledatelja. To su dramaturgije odricanja. Ova Brechtova, naprotiv, sadrži majeutičku moć, ona predstavlja suđenje i sudi, ona istovremeno uzrujava i izolira, sve u njoj teži da impresionira bez gušenja, to je teatar solidarnosti, ne zaraze.

Drugi će izreći konkretna nastojanja te dramaturgije – i svi vrlo pobjednički – da bi se ostvarila revolucionarna ideja koja jedina danas može opravdati kazalište. Da završim, treba samo reafirmirati neobičnost naše uznemirenosti pred *Majkom Courage* Berliner Ensemblea: kao i svako veliko djelo, i ovo Brechtovo je radikalna kritika zla koje mu prethodi. *Mutter Courage* nam je, dakle, u svakom slučaju duboko *poučna*: ta nam je predstava možda omogućila da uštedimo godine razmišljanja. Ali to je poučavanje udvostručeno i srećom da smo vidjeli kako ta duboka kritika u isto vrijeme gradi neotuđeni teatar koji smo si idealno zamislili i koji se jednog dana našao pred nama u svom već odraslom i savršenom obliku.

1955, *Théâtre populaire*

1 Predstava Brechtove *Mutter Courage* koju je izveo Berliner Ensemble u Parizu (Théâtre des Nations) 1954.

preveo s francuskog: Srđan Rahelić

SEOUL 1997. FESTIVAL FESTIVALA

21. Seulski kazališni festival



piše: **Darko Lukić**

Dugogodišnje, sustavno, promišljeno i s najvišeg državnoga vrha promicano i poticano lobiranje Južne Koreje za važno mjesto na zemljovidu svjetskih kulturnih i javnih događanja, prošle je godine donijelo glavnome gradu Seoulu kazališni velesajam dostojan dalekoistočnoga poimanja svečanosti i veličine. Tradicionalni, 21. po redu **Seulski kazališni festival** proširio se tako usporednim održavanjem **Festivala Teatar nacija**, godišnjeg kongresa **ITI UNESCO, Međunarodnog festivala kazališta na otvorenom, Međunarodnog festivala kazališnih škola i akademija, Svjetskog kongresa scenografa**, niza festivala u okolnim gradovima i mnoštva manjih kazališnih susreta i sastanaka, u vremenu od 1. rujna do 15. studenoga 1997. godine, s nedvojbenim ciljem i zadaćom da se kazališnom svijetu, pokaže i dokaže koja je od dvije Koreje prava i istinska, a koja se ima promatrati kao privremeno zaposjednuti i pobunjeni dio potopljen u užas komunističkog mraka. Upravo su nevjerojatni trud i sredstva uloženi u to da se tisuće posjetitelja tog kazališnoga velesajma vrate u svoje zemlje s najljepšom turističkom razglednicom koju mogu doživjeti. Divljenja je dostojna sustavnost kojom se takva razglednica retuširala na svakome koraku do najkičastijih tonova nebeskog plavetnila, ali je svakog štovanja dostojna i diskrecija u kojoj riječi rat, ideologija i politika nikad nisu napisane niti izgovorene. Samo su na svakome koraku ponuđene usporedbe. Idi i gledaj!
Pa, evo, dakle, razglednice.

Južna Koreja, zemlja i ljudi

Nedvojbeno je pod sjenkama milijuna golemih kipova i murala veoma ljubljenog i vele velikog vođe u Sjevernoj Koreji malo mjesta na koje sunce može slobodno baciti zrake. Pionirke i pioniri kliču ljubljenom poglavaru mašući cvijećem i zastavama ne bi li nadglasali svakodnevni tutanj strijeljanja "narodnih neprijatelja" i "stranih plaćenika", i zaglušili vapaje izbezumljenih i izgladnjelih. Navodno ni u glavnome gradu tog komunističkog raja nema u svim dijelovima vode i struje. Telefon, ako ga ima, služi prije svega za to da se dobro pripazi što će se i s kim razgovarati. Utoliko se uistinu blagostanje (ako pod tim mislimo na visok standard pučanstva), bogatstvo i sjaj Južne Koreje doima poput rajskoga vrta nasuprot paklenskih dveri, između čega stoji tek uski brisani prostor s obje strane ispunjen rovovima i gusto miniran. Sa sjeverne strane tisuće robova godinama već kopaju danonoćno pod zemljom tunele kojima bi jednog lijepog dana pravde i slave sjevernokorejski tenkovi trebali ući duboko u pozadinu južnokorejske prve crte i tako u juršu osvojiti zajedničku im domovinu sve do mora, i razviti nad njom crvenu zastavu bijede i zaostalosti. Kažu da mjesecima i godinama sjevernoo roblje kopa podzemne prohodnike za tenkove, a kad su pri kraju posla, američki ultrazvučni ili infracrveni ili kakvi god već najsuvremeniji podzemni detektori do u četvorni inč nepogrešivo lociraju kopalište koje Južnokorejanci potom munjevitom akcijom unište. Južnome stožeru takva je zabava – nadigravanje tisuća premorenih ruku s dva-tri gumba strojeva – temom duhovitih šala i dosjetki. Strancima obvezatno o tome pričaju. Nekoliko takvih tunela južnjacima danas čak služi kao turistička atrakcija kamo odvode zbunjene američke kućanice kojima pod zemljom zastaje hamburger u grlu od čuda što sve neće smisliti crvena neman.
Uistinu, Uncle Sam je za potrebe svojih postrojbi obilno i trajno stacioniranih u Južnoj Koreji, kao i za potrebe neobično radinog i kulturnog domicilnog pučanstva, sagradio impresivne preslike američkih velegradova sa svim njihovim staklenim neboderima, megasupermarketima te pratećim McDonaldsima i blještavim Coca-Cola panoima, oko kojih se i među kojima rasulo nešto malo drevnih spomenika bogate i duge tradicije i baštine. Točnije, samo onoliko koliko je preostalo od nevjerojatnog japanskog okupacijskog kulturocida koji je od fizičkog zatiranja svakoga traga korejske povijesti i kulture, do zabrane jezika i pisma, preko promjene imena stanovnika i lokaliteta nastojao desetljećima učiniti tu zemlju "oduvijek i zauvijek japanskom". Mislite li da su zbog tako sustavne traume brojna japanska kazališta i umjetnici bili na ovome festivalu hendikepirani, skloni ste isključivostima u razmišljanju. Uncle Sam, kao što znamo, uvijek iznova kaže kako je snošljivost mjera demokracije, i nećete naći dužnosnika Južne Koreje koji se po festivalskim prijamima i domjencima svim japanskim gostima nije pri svakom susretu upadljivo i duboko naklonio. Nakon čega je, kao i prije toga, europske i američke goste strpljivo obasipao pričama o nevidenim zvjerstvima što su ih Japanci počinili nad njegovom zemljom i narodom. Savršenstvo južnokorejske državne promidžbe moguće je (možda) opisati kao Goebelsa maskiranoga u Lady Dianu – s neopisivom rafiniranošću i neodoljivom šarmom serviraju vam neprestano unaprijed propisanu sliku savršenoga svijeta. Vlastitog, naravno. Uz koju, usput, možete vidjeti i čuti javne oglase o visokim novčanim nagradama za svakoga tko prijavi sjevernokorejskog špijuna, zatim doživjeti zabranu upotrebe foto aparata i kamere u širokom krugu Seoula oko Plave kuće (zadivljujuće raskošan predsjednički rezidencijalni kompleks) kao i na gotovo svim mjestima u gradu zanimljivim za turističku fotografiju, i na svakom koraku vidjeti feudalnu svemoć državnih službenika u poniznosti njihovih potčinjenih i briznom ceremonijalu i protokolu vezanom uz njihovu nedodirljivost. O stanju ljudskih prava, međutim, (a riječ je o temeljnim pravima zbog kojih se tisuće studenata neprestano sukobljava s policijom) brinu nebrojeni kordoni policije, što vojne što civilne (ako u toj zemlji u permanentnom ratnom stanju nečeg civilnog uopće ima).
Glede zabave na raspolaganju vam stoje brojne diskoteke, kafići, restorani i pivnice, pubovi i barovi svih zapadnjačkih stilova s odgovarajućim euroameričkim imenima, gotovo isto tako brojni nacionalni restorani, te nešto manje tradicionalnih kavana uglavnom prepunih turista. Uđete li u kakav prostor s golemim video ekranom, savršenim zvukom (Madonna, naravno) i američkim pićima, ne zaboravite ipak da je to samo slika zapada. U diskotekama kalifornijskog stila, naime, dečki ne smiju javno poljubiti djevojku (jer će ih baciti van), pokušaju li pak takvo što učiniti s dečkom, baciti će ih u zatvor, a i za najtanji joint na tešku robiju.

I konačno o kazalištu

Razumije se da u ponudi od nekoliko stotina predstava, koncerata i performansa ponuđenih na ovakvom susretištu nekoliko festivala i gotovo svih zemalja svijeta (osim najbliže i susjedne, naravno) u kratkom boravku morate birati bez krzmanja U slučaju potpisnika ovih redaka to je značilo ponajprije odbaciti sve što je ionako dežurni ures svih europskih festivala, poput **Terzopoulosove** "Antigone" atenskoga Atis Teatra, zatim već stare, proslavljene pa time pomalo i legendarne predstave, na žalost već legendarnog i pokojnog **Carlosa Gimeneza** "Pukovniku nema tko pisati" Teatra Rajatabla iz Caracasa, širom svijeta izgledane u posljednjih nekoliko godina rumunjske "Fedre" **Silviu Purcaretea**, ili koprodukcije budimpeštanskog **Jozefa Katona** teatra i trupe **Yvette Bozsik** "Dva portreta" i "Čarobni mandarin", ili pak francuske Compagnie Maguy Marin, performansa feminist-

lesbian kulta **Meredith Monk**. Zatim odbaciti sve što je opće mjesto takvih golemih skupova, a to su reprezentativna predstavljanja nacionalne opere i baleta, poput "Pepeljuge" **Prokofjeva** u izvedbi Nacionalnog baleta iz Seoula, ili (ipak odgledanoga) "Othella" istog baleta, **Shakespeareove** priče na domaću tradicionalnu glazbu, velebnoga spektakla u punom sjaju pa onda u preostalom pokušati složiti popodnevne i večernje termine kako bi se mogle pogledati dvije predstave dnevno. Osim "Othella" (radoznalost prema inkulturaciji i spoju civilizacija u toj predstavi pobijedila je zazor od reprezentativnih skupih parada) odstupanje od naznačenog pravila učinjeno je zatim iz osobnih razloga i preostataka pristojnosti, pa sam se na poziv **Ellen Stewart** našao (po drugi put) i na "Trojankama" teatra La MaMa iz New Yorka u režiji **Andreia Serbana**. Po drugi put nepotrebno. Sedamdesete u svjetskom kazalištu ionako traju vječno i nikad ih nije kasno pogledati, ni štetno propustiti.

Kad smo već tu, valja vidjeti što je moguće više domaćeg, južnokorejskog kazališta, ne bi li se stekla kakva slika o njemu.

Malo pažljiviji pogled na oglasnu ploču Kongresa ITI UNESCO svaki dan je otkrivao diskretno oglašen i ponuđen organiziran prijevoz i besplatan ulaz na neku od domaćih predstava, još detaljniji pogled uočio bi da autori tih predstava imaju postpuno ista imena i prezimena kao i visoki dužnosnici korejskog centra ITI i državni predstavnici u kulturi (unatoč činjenici da se više od pola svih Korejanaca preziva Kim), koji su stalno nešto govorili i nekog pozdravljali, a na koktelima se dalo i bez veće lucidnosti zamijetiti kako je riječ, zapravo, o istim osobama. U golemom gradu od trinaest milijuna stanovnika najlakše je, istina, sjesti u organiziran luksuzan *airconditioned* autobus koji te još čeka nakon predstave, i besplatno nazočiti kolektivnom međunarodnom udivljenju nekom od veleuglednih domaćina, koji bi pak skromno i gotovo s nelagodom, posramljena pogleda, spremno i neizbježno čekao na izlasku i primao čestitanja i oduševljenja na mnogo raznih jezika, sav u čudu zašto se baš svima toliko sviđa njegova predstava na koju ih je organizirano priveo.

Ukoliko, naravno, nakon drugog takvog privođenja ne shvatiš da je podzemna željeznica savršeno organizirana i da postoje planovi Seoula i na engleskom. A onda, nepristojnom bježanju s genijalnih uradaka visokih kulturnih činovnika nigdje kraja.

Kako se iz opširnoga uvoda o općem ozračju u zemlji domaćinu moglo i očekivati, suvremeni je dramski teatar gotovo bez izuzetaka zaokupljen domaćim ratnim temama, nešto manje daljom nacionalnom povijesću i nešto više od toga bližom povješću pod japanskim terorom. Nepremostivu prepreku za ocjenu naravi i vrijednosti tih dramskih tekstova čini, naravno, jezik. Sažeci fabule na engleskom samo su osnovna informacija o priči, koja je uglavnom na tradicijama i temeljima baštinjene dalekoistočne simbolike dobra i zla, pravednika u boju sa zmajem ili kakvoj drevnoj domaćoj legendi oživjela suvremene događaje.

Ništa se o dramaturgiji ne da iz toga zaključiti, pa je preuzetno i neprofesionalno donositi vrijednosne sudove. Po načinu izvedbe, međutim, može se prilično pouzdano nagađati ponešto o vrsti dramskoga pisma, a još više o njegovim ciljevima.



Upravo su nevjerojatni trud i sredstva uloženi u to da se tisuće posjetitelja tog kazališnoga velesajma vrate u svoje zemlje s najljepšom turističkom razglednicom koju mogu doživjeti

Izuzmemo li posebnosti dalekoistočnih načina predstavljanja (prvi plan pozornice, krupna, usporena gesta, deklamatorski glas i stiliziranost pokreta i mimike) sve neodoljivo podsjeća na plakatnost agitpropovskoga kazališta. Predstava neprevodiva naslova od nekoliko korejskih vlastitih imena u kojima je pak igra riječi s oružjem i generalom nevjerojatno podsjeća na neku vrst "partizanskog kazališta" i korak joj nedostaje do koreanske "Crne guje" – korak koji se u ideologiziranome umu, naravno, ni ne zamišlja. Treba li napominjati da je u međunarodnom katalogu predstava oglašena kao umjetnički prosvjed protiv užasa rata i despotizma i kao priča o ljudskim pravima. Tu su nas, dakako, vodili onim organiziranim prijevozom.

Izuzeci se pojavljuju, i opet logično, onda kad kazalište posegne za metaforom kao krabuljom za očito nužnu ideološku raspru, kao u slučaju Sofoklova osuvremenjivanja u predstavi "Antigona – zakon muškoga" Seoulskog gradskog kazališta, ili **Brechtova** "Dobrog čovjeka iz Setzuana" Hanyang Repertory, ili pak **Beckettova** "U očekivanju Godota" teatra Sanwoolim. Unatoč očitom problemu oponašanja zapadnog kazališta unutar kodova kazališta dalekoga istoka, u tim postavkama kazalištu o pravilu dobije zamah i uhvati prednost u utrci s političkim. Osim kad se pokuša spojiti u tzv. "političko kazalište" kao u slučaju "Kralja Leara" – druga od one dvije predstave s nježnim privođenjem – gdje je redatelj (i predsjednik nekoliko komiteta) načinio krajnje osobno viđenje Shakespeareа u duhu studentskog kazališta pri čemu glumci iz raznih zemalja glume svaki na svome jeziku. Tek kad se pojavi Engleskinja javi se i pomisao da je to ipak Majstorovo djelo, koju uskoro raspriše nevjerojatan spoj **Grotowskog, Kabukija** i broadwayskog musicala u režiji štovanoga uglednika.

Utoliko više suvremeno je plesno kazalište Južne Koreje uistinu fascinantno otkriće. Je li riječ o dopuštenom bježanju od estetike kapitalističkog realizma ili od desetljeća aktualnosti rata i agitpropa, ili procvatu jedne raskošne i prebogate tradicije plesa i pantomime u doticaju s duhom zapadnjačkog suvremenog plesa, ili urođenoj sposobnosti Istoka da se izrazi tijelom i pokretom u rasponu od eksplozije energije do najrafiniranijih lirskih nijansi, nije, uostalom, ni važno. Očito je da ples u kulturi Južne Koreje zauzima visoko mjesto (nevjerojatan je broj grupa, škola, plesnih teatara i skupina, plesačica i plesača, koreografa i skladatelja koji rade za plesni teatar.

Izdvojimo "Hodočašće" u izvedbi plesnog teatra "Kamen koji se smije", plesni projekt uronjen u filozofiju i religiju Dalekog istoka do mjere nama nerazumljivih metafora i simbola, ali utoliko otvoreniji prema čitanju pokreta, sažetog na bitno i izražajno, okrenutog osluškivanju unutra, svijetu duhovnog, kontemplativnog i potresno jednostavnog u čovjeku. "An Azalea" u izvedbi Plesne trupe Bock-hee Kima, koja slovi za jednu od najboljih u Seoulu, od druge je krajnosti. Kao da se sva zatomljena, zabranjena, pristojnošću odgoja, tradicijom i državnom represijom dokinuta seksualnost, erotičnost i panika za slobodom nakupila u toj koreografiji i iz nje silovito provalila oslobađajući energiju kakvu vjerojatno samo čin oslobađanja može donijeti. "Convergence" Korejske trupe za suvremeni ples nadahnjuje se više iskustvima Zapada, ali postiže visoki stupanj inkulturacije i sretno i spretno spaja iskustva pokreta oba udaljena svijeta, dok je predstavu "Bullimsori" plesne skupine Tatmaroo nemoguće pratiti na razini njezine čvrste narativne koncepcije, jer je priča utemeljena na domaćim legendama i korejskom pjesništvu, ali je to, u prvom redu zbog odličnih plesačica i plesača i duhovite, inteligentne i smione koreografije, ne čini ništa manje komunikativnom.

Valja ipak izdvojiti i jednu europsku predstavu, točnije eurokanadsku. U koprodukciji talijanskog Teatro Dell'Angolo i kanadskog Teatra Les Deux Mondes nastala je u režiji koju potpisuje **Sveinn Einarsson** predstava "Obećana zemlja", najprije kao krajnje nepretenciozna igra glumaca iz koje bi trebala nastati laka, zabavna i duhovita predstava za djecu ali je ishod očito iznenadio i same autore. Nakon neočekivano golemog uspjeha kod kritike i publike, "Obećana je zemlja" postala pravi međunarodni festivalski hit i to već punih pet godina posvuda kamo neprestano putuje.

Mnogo toga još, osim već napomena, u ovoj predstavi podsjeća nas na **Medvešekov** "Hamper". Nemoguće je prepričati ovu predstavu koja od praćovjeka do daleke budućnosti u replici na "Odiseju 2001" prati povijest čovječanstva kroz "sudbinu" jednoga kamena i nogu koje oko njega i po njemu gaze (pozornica je, naime, sve do posljednjeg prizora, otvorena pogledu publike tek nepuni metar od poda naviše) i koja najjednostavnijim sredstvima doslovno "stvara" u toj vizuri prostore ispod mora, rat, ljubav, sukobe, mijene vremena... Shvativši da se danas samo govreći o nebitnom može dospjeti do progovaranja bitnog, ova predstava neobičnom jednostavnošću proizvodi moćne emocije u gledatelja, od ganutosti i suza do glasnoga smijeha. Doslovni krici oduševljenja u Seoulu, kod publike koja tako pristojno i otmjeno dozira svako iskazivanje emocija, svjedoče o punom pogodku predstave u središnju točku ljudskosti – onu koju je samo lakoćom djeteta, nepretencioznošću i jednostavnošću, čistoćom i igrom moguće dotaknuti.

Darko Lukić je dramaturg iz Zagreba

Kamera u grlu

"Julije Cezar" Skupina Raffaello Sanzio

piše: **Ivica Buljan**

Od prvog trenutka publika je pozvana da pita, da očekuje, a da se ne zadovoljava i uživa

Godine 1981. osnovana je kazališna skupina **Raffaello Sanzio** i korjenito promijenila pejzaž europskog novog kazališta. Skupinu su osnovali studenti slikarstva **Romeo** i **Claudia Castellucci** te **Chiara Guidi.** Uzeli su Raffaellovo ime zbog početne preokupacije figurom i svjetlom.

U prvoj fazi nadvremenost, kozmičnost, hermetičnost i liturgičnost odredili su kao svoja idejna uporišta. Ikonoklastička predstava "Sveta Sofija" na stanovit je način kritika europskog, a posebno talijanskog slikarstva, a na teorijskoj razini vrsta dijaloga s likovnim teoretičarem **Robertom Longhijem**. "Sveta Sofija" s podnaslovom "Kmersko kazalište" odigrava se u Pnom Penu, 1975. za vrijeme rata kambodžanskih Kmera. Doslovan prijevod kmerskoga programa, velikim dijelom povjeren djeci vojnicima, predviđao je sravnjivanje sa zemljom svega kontaminiranog Zapadom. Središnji lik je Pol Pot koji leži bolestan na poljskom krevetu, a u san mu dolazi carigradski car ikonoklast Leon III. Povezujući u razgovoru o umjetnosti Pol Potovu ideologiju s vlastitim odnosom spram umjetnosti. "Sveta Sofija" bila je manifest Raffaella Sanzija, testiranje dramaturškog modela prema kojem će biti urađene kasnije predstave. U isto vrijeme nastao je monolog Claudije Castelluci "Svjestan sam mržnje koju gajiš prema meni", svojevrstan "J'accuse" pasolinijevskog tipa u kojem žestoko napada istrošene sheme kazališnog djelovanja prema samosvojnom, tvrdom, agresivnom jeziku za kojeg se zalaže. Poput Pasolinija, i Castellucijeva izvikuje protiv čiste gestualnosti izvoznog talijanskog kazališta (**Sthreler, Ronconi, Zeffirelli**), protiv nesnošljivog modela građanskog kazališta devetnaestog stoljeća, ali i protiv okamina avangarde sedamdesetih.

Ikonoklazam nije slučajno prva tema Raffaella Sanzija. Castellucijevi se ikonoklastički odnose (i) spram uvriježene slike o tekstu. Postupak stvaranja usavršavan je tokom godina, i od početnog nerazumijevanja kritike i publike, skupina danas slovi predvodnikom značajne grupacije suvremenih ikonoklasta (**Ivan Stanev, Bak-truppen, Reza Abdoh**, djelomice i naš **Brezovec**). **Giovanni Lista** u "Modernoj sceni" strogo luči suvremene scenske prakse od pedesetih naovamo čak i od značajnih avangardističkih doprinosa između dva svjetska rata. Luči ih pristup tekstu; prvi-interpretacijski varijacija je aristotelijanskog modela, čak i u brechtovskoj negaciji. Drugi se



odlikuje slobodnim korištenjem tekstualnog, gestualnog, likovnog, glazbenog... materijala, a naziva se autorskim kazalištem.
Raffaello Sanzio kreću od teme, a rad je poput panoramskog leta zrakoplovom gdje se ukazuju žitna polja što izgledaju poput tragova civilizacije. Ptičja perspektiva omogućuje superiornost, pogled se šeta među starim grčkim i rimskim ruševinama, srednjovjekovnim utvrdama, napuštenim tvornicama iz devetnaestog stoljeća i suvremenim urbanim konglomeratima. Tako predstave stilski, narativno ni vizualno nisu vezane uz samo jednu epohu. Raffello u luku teme spaja različita vremena pokazujući konstante čovjekove egzistencije. "Gilgamesh" je značio bavljenje epom, ranim mitskim vremenom na način posve drukčiji od poznatog **Brookovog**. Brook se bavi ilustracijom tekstovnog predloška, Castelluccijevi od njega polaze da dođu do arhetipskih prizora. Pred-vrijeme harmoničnog suživota ljudi i životinja spajaju sa suvremenim traumama (doge na pozornici seksualno opće s glumcima). Njihov "Hamlet" nije bio potkrijepljen psihološkim dokazima, već na specifičan način polemizira s idejom teatra u kojem je

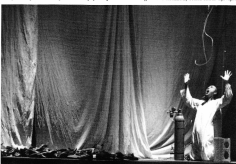
Zato u Juliju Cezaru kao i u Gilgameshu, Masochu ili Orestiji nalazimo mnoštvo tijela: muških, ženskih, životinjskih, različitih dimenzija, deformiranih i lijepih, svih vrsta energije i bolesti, različite starosti i prošlosti

glumac (i Hamlet kao njegova metafora) neka vrsta artoovski pasivnog i neutralnog elementa. Glumčev poraz (kazalište je u osnovi umjetnost smrti) i poniženje prikazani su kao njegova snaga. Hamlet je neizbježno prizvao sljedeću veliku temu – mazohizam i njegova "izumitelja" **Leopolda von Sacher Masocha**. Masoch kažnjava vlastitu sličnost s ocem pod prijetećim bičem žene koja odrešuje krivicu i odmjerava kaznu. Ona je biće ledenog doba, a hladnoća je termički stupanj kroz koji se odvija deseksualizacija ljubavi kako bi se došlo do reseksualizacije svijeta. Slijedeći poznatu **Deleuzeovu** studiju o Masochu, Raffaello Sanzio prikazuje svijet primitivne zajednice sa ženom ogrnutom u kožu i dolazi na kraju do "suvremenog" mazohističkog odnosa (muškarci u kožnim kaputima i žena u krznenoj bundi) s okrutnim kažnjavanjem na pozornici.
"Orestija" obrađuje opsesivno mjesto zapadne civilizacije, nasljeđivanje grijeha očeva. Nadahnut Ateninom idejom demokratskog urešenja novog

Arga, nakon ubojstava roditelja-tirana, i Orest će umrljan krvlju, ponoviti njihovu grešku, pribjeći će, doduše blagoj, ali ipak – autokraciji. Put od Hamleta preko Oresta doveo je do Julija Cezara. Nije riječ samo o temi politike kako bi se u prvi mah dalo pomisliti. U novoj predstavi Raffaello obrađuje temu govorništva, politiku kao njezin rezultat, a rat/uništenje kao krajnju izvedenicu retorike.
Na početku predstave otvara se veliko bijelo platno kroz koje probija velika ovnovska glava, sprava kakva se koristila u ratovima davnih vremena. Nekoliko trenutaka pozornica je prazna, visi samo natpis "koja stoji i gleda". Od prvog trenutka publika je pozvana da pita, da očekuje, a da se ne zadovoljava i uživa (znanstvenim "ohlađenim" pristupom, uživanje je uskraćeno čak i Masochu). Iza prvog zastora, nalazi se plastični, dugi, tako da Bruta i Kasija vidimo u izmaglici: izgledaju kao figure iz Danteovog Pakla, ilustracije iz starih knjiga koje ne pozivaju maštu čitatelja, već služe naprotiv da je spriječe. Nisu to ni dva glumca već dva nepokretna tijela koja dijalog pretvaraju u prolog. U nepomičnoj atmosferi tijela se miču poput kipo-

va. U nastavku vidimo da kipovi ne znače statičnost, već tešku puninu tijela koja oponašaju slavu Povijesti u mramoru, a glumački slijede pravila retorike. *Julije Cezar* je tekst gdje retorika nudi glavnu temu i zaplet, njegova prva nit je govor, zapravo sukob između Brutovog i Antonijevog govora. Dvoličnost politike razotkriva se u retoričkoj fikciji, a retorika se secira da razotkrije svoju kazališnu bit: je li glumac govornik; što je prvo, njegovo tijelo ili glas? U sljedećem prizoru mladi Brut uvlači u grlo malu kameru koja na velikom ekranu prikazuje rad glasnica, kasnije udiše plin što će mu drogirati glas i ishalucinirati riječi. Raffaellovo putovanje nije tako radikalno pornografsko kao što je bilo u ranijim predstavama, ali je nemilosrdno, modernističko, a iz današnje perspektive napuštanja postmodernih akcija, djeluje klasicistički odmjereno, strogo i savršeno u formi. Antonija igra laringektomiran glumac s operiranim grlom, što mu onemogućava glumački zanos i

osjećajnost. Tako potvrđujemo sirovi inženjering i visoku retoričku tehnologiju njegovog slavnog govora.
Julije Cezar je star, slab, pasivno mrtvo meso vlasti. Odjeven je u crvenu žrtvenu tuniku. Prije svrgavanja s vlasti peru mu noge. Ne ubijaju ga, nego njeguju kao ubogog Isusa. Polažu ga na tlo, vežu s tankim nitima i tek privezan nalikuje poglavaru, Guliveru čija se energija mora kontrolirati i kad je mrtva. U politici nema mrtvaca, nego samo umišljenih mučenika. Kći politike je rat. Drugi dio predstave (nazvan Psiha, za razliku od prvog koji nosi naslov Onan) više nije pozornica s igrama i retoričkim govorom, već spaljen parter nekog kazališta kojeg su uništili govor i zločini. Drugi dio je posthumno kazalište napravljeno iz svega što ostane nakon smrti glasa. Osobe su izgubile lica, promijenile karakter i spol. Glavni protagonisti su dvije anoreksične djevojke u čijem kriku trijumfira smrt. Iz visine se spušta **Magrittov** natpis "Ceci n'est pas un acteur" koji prekriva ostatke Kasijeva tijela. To je trenutak za uvođenje **Stanislavskoga** koji je jedini u stanju obnoviti (ponovno izrežirati) scenu smrti. Djevojke



tu više nemaju što tražiti. Dozivaju se osobnim imenima i napuštaju pozornicu.
U kazalištu Raffaella Sanzija tijelo nije instrument niti objekt već preuzima klasičnu glumčevu ulogu. Ne nudi se, ne igra već nameće s bogatom autentičnosti. Sinteza je, a nikako sjedište ekspresije. Zato u Juliju Cezaru kao i u Gilgameshu, Masochu ili Orestiji nalazimo mnoštvo tijela: muških, ženskih, životinjskih, različitih dimenzija, deformiranih i lijepih, svih vrsta energije i bolesti, različite starosti i prošlosti. Predstave Raffaela Sanzija nalikuju mješavini **Pasolinijevih** i **Fellinijevih** prizora. Nitko od neobičnih ljudi koji nastupaju u predstavama nije "iskorišten" zbog bizarnosti ili spektakularnosti, jako se ne može ne računati na šok publike. Nitko u publici nije ovlašten da od predstave izvlači spektakl, jer u prikazanju ima nečeg uzvišenog nalik na liturgiju što izbija mogućnost cinizma, ironije, pomagala tako dragih današnjem gledatelju.

Kavana Europa

Autor projekta: Krzysztof Czyzewski
Organizator: Ured festivala "Krakov 2000"
Suorganizatori: Fondacija Borderland, Centar "Pogranično područje umjetnosti, kultura i nacija", Ministarstvo kulture i umjetnosti, Vijeće Europe, Fondacija Soros
Trajanje projekta: 1998. - 2000.
Ideja projekta:

Tamo, na raskrižju putova Vremena, tamo treba postojati "Kavana Europa"... koliko ih je već tamo...

Tadeusz Kantor

Literarna kavana

Ishodište ovog projekta predstavlja ideja o organiziranju literarne kavane. I ništa više. Izvorna ideja. Neka se zove Kavana Europa, poput onih u Černovcima, Sarajevu, Beču ili Parizu. Pokojni **Tadeusz Kantor** napisao je tekst naslovljen "Kavana Europa" i njega svakako valja imati u vidu. Radi se o tome da treba postojati sastajalište, poželjna je opuštena atmosfera, za razgovore i rasprave o umjetničkim i ideologijskim pitanjima. Literarne kavane u 19. i početkom 20. stoljeća u znatnoj su mjeri pridonijele razvoju kulturnog života. A danas su gotovo u potpunosti iščezle. Međutim, postoji potreba za mjestima u kojima bi se zasnivali umjetnički krugovi, koncipirali umjetnički manifesti, razvijale ideologijske rasprave, gdje bi neposredno kontaktirali oni koji se bave umjetnošću. Držim da primicanje kraja stoljeća i sve veća nadmoć modernih komunikacijskih tehnologija potiče potrebu za literarnom kavanom – neka bude skučena, zadimljena i zakrčena, ali i prisna, prepuna života.

Krakov

Gdje bi se trebala nalaziti kavana u kojoj se pretresaju izazovi modernog vremena? U Krakovu, naravno. Već sama tradicija opčinjava, ona tradicija rafiniranih kavana: Jama Michalika, Krzysztofory, Piwnica Pod Baranami ... A povrh svega, Krakov će 2000. godine biti jedna od europskih kulturnih prijestolnica. Dakle, za Krakov je dobro ne samo da predstavi značajna umjetnička i kulturna dostignuća nego i da postane raskrižje za promišljanje različitih trendova i vrijednosti, mjesto u kojem bi se kroz rasprave i prezentacije ideja otvarala nova područja. Otud potreba za prostorima podobnim za druženje. Raznim prostorima. Mislim na zatvorene prostore s opuštenom, kreativnom atmosferom. Povodom "Krakova 2000", za grad – u smislu velike svjetske arene – ni u kom slučaju ne bi bilo dobro da ostane samo kod velikih svjetskih zbivanja, kod velikih imena i velikih produkcija. Grad se isto tako treba kreativno razvijati, a Kavana Europa zacijelo zacijelo će pridonijeti toj svrsi.

Srednjoeuropljani

Tko bi trebao voditi Kavanu Europa? Voditelji iz Krakova trebali bi prihvatiti došljake – ne samo one iz Poljske nego iz cijelog područja kojeg nazivate Srednja Europa. To će biti ljudi za koje je Krakov značajno mjesto glede povijesnih iskustava, ali i poradi kulturnih razloga, oni koji žele svoju umjetničku budućnost vezati za Krakov kao srednjoeuropski grad, kao jedno od probitačnijih civilizacijskih središta u ovom dijelu Europe. Njihova očekivanja i njihova zadaća razlog je da Krakov predstavi njihova kreativna istraživanja, da oglasi njihova umjetnička stajališta i uspostavi dijalog s Europom i svijetom. Dakle, krugove u kavani tvorili bi Srednjoeuropljani koji su takvi ne poradi pukog mjesta rođenja odnosno boravišta nego, što je važnije – poradi duhovnih poveznica i iskustava. To je na prvom mjestu. Drugo, riječ je o afirmiranim umjetnicima, uglavnom pjesnicima, koji sudjeluju u ozbiljnim javnim raspravama odnosno kulturnim inicijativama, koji su osmislili umjetničke manifeste i eseje, ili su pak voditelji literarnih grupa odnosno urednici odgovarajućih publikacija. No oni ne bi samo sudjelovali sa svojim literarnim prezentacijama nego bi isto tako poticali kulturni život u kavani. Treće, trebali bi pripadati istoj generaciji, rođeni krajem 50-ih odnosno početkom 60-ih (time se ne isključuje mogućnost kavanskog stola za 'stare' majstore, one mlađe i vrlo mlade pjesnike i umjetnike koji će također biti pozvani da održe svoje prezentacije). Mislim na umjetnike kojima je važna provincija; koji tamo žive i tragaju za svojim identitetom. A to nije jednostavno jer oni počesto dolaze iz područja s multikulturalnom tradicijom i zapretenom poviješću u kojima su ovostoljetne nacionalističke i komunističke fobije ostavile duboke tragove poništavajući i razarajući tkivo civilizacije. To je njihova umjetnička prtljaga – koju sami počesto ismijavaju i demitologiziraju – i koju oživljavaju. Spremni su izazvati Europu. Oni je ne žele usvojiti, žele je kreirati i izmijeniti. Po njima europska zbilja već je odavno izgubila status quo kojeg je nekoć valjalo prihvatiti kao takvog.

Europa

Naravno, mislim za čitavu Europu koja je samo jedna, a srednjoeuropejstvo *in statu nascendi* tek je lokalni kolorit kojeg valja pronaći i prilagoditi prije negoli postane neu-

godan. Eto jednog od mogućih polazišta za razgovor kojeg treba obaviti na mnogim mjestima (primjerice u cijeloj mreži europskih prijestolnica kulture) i u kojima treba suočiti različite "lokalne kolorite". A kako bi se to moglo združiti kod stvaranja europske cjeline opisao je Tadeusz Kantor u spomenutom tekstu:

Po meni to je vrlo naivno -
te popularne tendencije razdvajanja Europe na
Zapad i Istok.
Europa je nedjeljiva. Europa kulture.
U mojoj biografiji strastveno upijanje
velikog znanja Bauhausa popraćeno je okrutnim
nacističkim istrebljenjem Apostola Apstrakcije.
1938. moja lutkarska predstava
o podrijetlu Bauhausa – "Smrt Tintagilesa"
uz pomoć Maeterlincka podsjeća na "Rekvijem".
1942. zauzet pripremanjem predstave
"Baladeska" gotovo sam ispovijedio
svoje simbolističke grijehe i to pred
ispovjedaonicom Ruskih
Konstruktivista – u isto vrijeme kada su
Staljinovi nitkovi ubijali
Wsiewoloda Meyerholda – a s njim i druge
pjesnike i umjetnike ...
Sve velikane.
Svi su pobijeni zbog Duha europske kulture.
Postoji samo jedna Europa!"

Animatori

Na popisu animatora, između ostalih, nalaze se: **Jurij Andruchowycz** (Stanislav), **Magda Carneci** (Bukurešt), **Krzysztof Czyzewski** (Sejny), **Aleš Debeljak** (Ljubljana), **Ferida Duraković** (Sarajevo), **Aleksandra Jackovskyte** (Vilnius), **Pawel Huelle** (Gdansk), **Marzanna B. Kielar** (Varšava), **Zbigniew Machej** (Cieszyn – Krakov), **Christopher Merrill** (Worcester), **Andrzej Sosnowski** (Varšava).
Zadaća animatora: određivanje ideologijskog i umjetničkog programa Kavane Europa putem tekstova napisanih za kavanu radi otvaranja rasprave i izlaganja umjetničkih i ideologijskih stajališta; sudjelovanje u workshop seminarima; uspostavljanje kontakta s umjetničkim krugovima iz drugih europskih gradova; pripremanje sastanaka u kavani; putovanja radi predstavljanja kruga iz kavane na sastancima diljem Europe; autorska i urednička suradnja u raznim publikacijama koje bi se pripremale u kavani. Nadalje, svaki animator barem će jednom biti voditelj kavane primjenjujući vlastiti originalni program aktivnosti.

Gladiolus Tavernalis

Tako je nekoć **Adolf Nowaczynski**, novinar i dramski pisac iz Krakova, nazvao pisce i umjetnike iz kavane. Tu će titulu nositi nadglednici kavanskih animatora odnosno visoko štovane kolege i oni koji bi bili pripravni da u životu kavane osobno sudjeluju na različite načine.
2000. godine Kavana Europa dodijelit će tu titulu dvanaestorici eminentnih umjetnika iz cijelog svijeta. Svaki od njih u predstojećoj 2000. godini bit će mjesec dana voditelj kavane. Svaki će od njih posjetiti Krakov na nekoliko dana da iznese temu koju će se potom u pripadajućem mjesecu razrađivati u kavani. Svaki će od njih napisati izvorni tekst na određenu temu koji će biti objavljen u posebnoj brošuri (kao dio dvanaestosveščane bibliofilske serije).

Menu Kavane Europa

Kavana će nastojati izgraditi vlastiti originalni stil glede pripremanja i vođenja sastanaka, kao i vlastiti dizajn, izdavačku estetiku i ukus. Trebat obuhvatiti različite forme koje će se predstaviti gostima kavane: literarne prezentacije, rasprave, glazbeni nastupi, manifesti umjetničkih grupa, vernisaži, filmske projekcije, degustacije, susreti s Majstorima, te kazališne i kabaretske predstave.
Kavana bi trebala nuditi širok izbor književnih i umjetničkih publikacija na različitim jezicima.
Pored toga, Kavana Europa treba imati vlastite publikacije u smislu literarno-umjetničkog časopisa, književnih i umjetničkih naslova, vlastiti homepage na Internetu, itd.

Konstelacija Kavane Europa

Po svom duhu i utjelovljenju Kavana Europa trebala bi biti putujuća kavana koja djeluje u različitim europskim gradovima. A svi bi oni pripomogli glede: spomenutih izleta, stvaranja kontakata sa srodnim krugovima, srodnih inicijativa za projekte u drugim gradovima, organiziranja sastanaka i rasprava, suradnje na području prevođenja, izložbi i izdavaštva. Druga mogućnost leži u organiziranju konstelacije umjetničko-literarnih publikacija koje bi konzistentno predstavljale umjetničku djelatnost kruga Kavane Europa (različite publikacije iz Salzburga, Vilniusa, Budimpešte, Minska i Lavova). Dodatna je mogućnost pisanje scenarija i suradnja u stvaranju filma koji bi se poslije prikazao u raznim zemljama.

Kalendar Kavane Europa za 1998.

siječanj
Organizacijski poslovi oko lansiranja projekta;
veljača
Prepiska, prevođenje tekstova na poljski, susret animatora;
ožujak
Trodnevni sastanak animatora Kavane Europa u Krakovu, rasprava i pripremanje trogodišnjeg programa, priprema prvih izvornih tekstova glede određivanja smjernica za rasprave i prezentacija krugova Kavane Europa koi z ja prve publikacije, prvi sastanci s krugovima iz Krakova;
travanj, svibanj i lipanj
Priprema mape s programom Kavane Europa, predstavljanje animatora, uspostavljanje kontakata s drugim umjetničkim krugovima iz Europe, organiziranje srednjoeuropskog ljetnog putovanja;
srpanj i kolovoz
Srednjoeuropsko ljetno putovanje animatora Kavane Europa od Vilniusa do Sarajeva preko Krakova, Lavova, Černovaca, Bukurešta, Beograda, Budimpešte i drugih gradova; tijekom putovanja – literarne prezentacije i rasprave, druženje radi daljnje suradnje, susreti s 'Majstorima' i kandidatima za titulu gladiolus tavernalis, putovanje bi trebalo rezultirati knjigama i dokumentarcem;
rujan
Sudjelovanje Kavane Europa u projektu "Utopije" koji se treba održati u Štokholmu u okviru programa Kulturne prijestolnice Europe za 1998. godinu;
listopad i studeni
Organiziranje i priprema mjesta za literarnu kavanu u Krakovu, priprema prvog almanaha s tekstovima iz Kavane Europa, organiziranje prosinačkog susreta;
prosinac
Trodnevni skup u Krakovu kao početak literarne kavane, prve rasprave, literarne prezentacije i vernisaži uz sudjelovanje animatora iz Kavane Europa i prvih gladiolus tavernalis, rasprava i priprema programa aktivnosti za narednu godinu; pokretanje umjetničko-literarne publikacije Kavane Europa.

preveo: Miloš Đurđević

Nihil profeta

Interview
MILKO ŠPAREMBLEK, choreographer



Born in Slovenia. Educated in Zagreb, Croatia. Studied Comparative literature and Slavic languages at the Zagreb University. Studied dance at the Zagreb Opera. Soloist at the Zagreb Opera. Classical, contemporary and folkloric repertoire. Settles in Paris. Studied contemporary and classical dance. Member as soloist, choreographer, ballet-master or teacher or director of the following companies: Ballet des Etoiles de Paris (Paris), Ballet de Janine Charrat (Paris), Ballet de Maurice Bejart (Paris), Ballet et Opera de Paris, Compagnie Ludmila Tcherina (Paris), Compagnie M. Miskovitch (Paris), Metropolitan Opera Ballet (New York), Gulbenkian Foundation (Lisbon), Ballet de Lyon (Lyon), Croatian National Theatre Ballet (Zagreb), Ballet de XX siecle (Bruxelles), etc...

Works: approach
About 100 works from short choreographies to full operas and motion picture. About 30 works for television (French, Slovenian, Croatian, Canadian, Belgian, German and Brazilian) with part of them under his direction. Choreographies, staging and TV productions on music by: Monteverdi, Gesualdo, Bach, Wagner, Beethoven, Gluck, Rameau, Lulli, Dukas, Gounoud, Debussy, Poulenc, Bartok, Britten, Auric, Teodorakis, Orff, Stravinsky, Banfield, Kabelac, Webern, Henry, Kaufmann, Malec, Kelemen, Crumb, Shinonhara, Mayuzumi, Lutoslawski, Xenakis, Chopin, Mozart, Parać, Savin, Kuljerić, Ruždjak, Gallus, Agutagawa, Mahler, Klemenčić, Tartini, Vivaldi etc.

Responsibilities:
***Ballet master** at the Ballet du XX siecle (Bruxelles)*
***Director** of the Metropolitan Opera Ballet (New York)*
***Artistic Director** at the Gulbenkian Ballet (Gulbenkian Foundation, Lisbon)*
***Artistic Director** at the Ballet de Lyon (France)*
***Ballet Director** of Croatian National Theatre Ballet (Zagreb)*

F When you are now looking back at these past 50 years, are there any particular moments which you could single out as the happiest moments in your career?

Milko Šparemblek: My choice of this profession was perhaps the result of accidental circumstances. But if I had to choose now, I would choose the same profession again. I was very happy in this work, I've made a lot of money - it's a difficult job, but that was my choice. Very few people are able to choose the profession they really want. I was lucky.

F When you began your career in ballet 50 years ago, what was then the professional situation in Croatia? What was generally the situation regarding the ballet dancing at that time?

M. Š.: It was not such a bad situation, really. Namely, the ballet in Europe was in a very bad shape - there was nothing. In the 50's Europe was *tabula rasa* - there was absolutely nothing. The similar situation was in 1909 when Diaghillev appeared. After his death, the the-

aters took over his dancers and continued to repeat the same choreography of his ballets, which was, of course, deteriorating more and more, and this was, more or less, also the situation with the ballet in Zagreb. In other words, an ennobled classic choreography that went no further. Anyway, at that time Europe has only recently come out of the terrible war, but the Americans were advancing. When I came to Paris to study in 1953, I started to relearn the dance all over from the Americans. At that time we were learning from them, but today, Europe is again on a far higher level than America. The old and the big - Graham, Cunningham, etc. - they are all gone, they are either dead or very old, and here, in Europe, we have experienced a veritable explosion of events. That's great.

F You've often worked abroad. Where exactly?
M.Šparemblek: I've worked in more than 40 various theaters, but for several years I was employed by the Metropolitan Opera in New York. I was director of the ballet there. Then I've been the director of the Gulbenkian foundation in Lisbon, Theatre de la Monai in Brussels, Lyon Opera, of various French troups, depending on the situation. As a dancer you move from one troup to another, because they never last very long. That's how we all have lived. In Paris at that time you very seldom had a chance to dance, there was the so called season, which lasted one month, the remaining ten months you were travelling around the world.

F You said that you were lucky to be able to choose what you wanted and that you are satisfied with your choice. What has determined your choice of the ballet dancer's career?
M.Šparemblek: It happened quite accidentally. I was a student at the Humanities Faculty and - it was the case with all the students then - my financial circumstances were very bad. We were all very poor after the war. So, all of us were trying to earn some money as extras in the theater and through that, I became fascinated with those people in tights who were doing these strange things on the stage, which to me, as the viewer and an extra, seemed quite exciting and besides, I was good at sports. I started without any ambitions - I thought, I might remain in ballet as a small *corp de ballet* dancer and paralelly work at some job related to the subject I was studying, which was Comparative Literature, a subject that interested me most at that time and that still excites me today.

F Where did you have the best conditions for work?
M.Šparemblek: In Lisbon. I came to Lisbon as a member of the new management of the Gulbenkian Foundation, which is a very interesting institution. The statute, written by the old Gulbenkian himself, determines that 25% of the profits from the oil business, production and refineries, can be reinvested in business and the rest must be used to finance the arts and sciences. So, the people up on the second floor were making money and we down on the first floor were spending it. This were not large or unlimited sums of money, but enough to give me the confidence to change the image of the dance company. The dance company was previously under the British influence, sort of an English provincial company - it was good, but rather dull job. They allowed me to invite people I wished to have and during the four years that I was there, we had 54 productions. These were not long performances, we would dance three or four of them in one evening, because it was easier to take such shorter productions on a tour and we toured a lot. At that time, Portugal was the third largest country, because of the many colonies. Of course, we visited all those colonies, including Brazil, which was then (culturally) part of Portugal. That was the best period, because we started from nothing. Every tradition can be a burden, in a way. For instance, the Zagreb tradition is still producing ballet fans who applaud frenetically every time when the lady on the stage turns three times on the tip of her big toe, which is absurd, because this is not the art, this is simply a skill. So, tradition can be the dust. Like Mahler said:"there is the dust of tradition on the shoulders of opera, which I would like to blow off".

F Is there anything that you consider as your big failure?
M.Šparemblek: I have produced about 150 ballets - approximately half of them were surely occasional, prepared for some occasion. Of the remaining 70, 35 were not good. That leaves 35, 15 of which I don't like. That leaves 20. Ten of those, the others don't like. In the end, if from your entire life work you are left with 3 or 4 evenings, you can consider yourself very lucky. That's a lot, even in the opuses of some great choreographers. Bejart, for instance, has as many as 300 ballet evenings, and only 5 or 6 of them will remain as classic performances. By classic, I mean the creations which have characterized the period in which they were created and which have also surpassed that period, like "The Green Table", for instance, or "The Serenade" by Balanchine. I could name many other choreographers, too, because all of them were producing occasional ballets. Beside the art, there is always the craft, but the craft is normal part of the job, because it is also an interesting problem that you have to solve, to learn. You can see this in the history of fine arts - the great number of famous paintings were made on commission, but this craft aspect does not diminish their value as the works of art.

F Do you still work for the theaters abroad?
M.Šparemblek: For the last four years I am in a way proscribed in Croatian National Theater in Zagreb - ever since the arrival of Mrs. Osmanović - so that during that period I went to work in Brazil, three times in a row, I was three times in Nice, three times in Neaples, three times in Slovenia. I did not spend much time in CNT - anyhow, there is this situation in there, which should be psychoanalyzed. I am there, more or less, *persona non grata*. I don't know why, this is just one of those obscure things that happen to people.

F Could you name some of your favoured productions, that is the choreographies which you consider as some sort of turning points and, by the way, who are your favoured dancers?

M.Šparemblek: I shall talk only about the performances which were realized here, in these parts - I think that one of my best productions is "The Soldier's Tale" by Stravinski, which I made in Slovenia. Then, Mahler's "Poems of Love and Death" here in Zagreb. I also liked the numbers which I have choreographed for the film about Ujević "The Gesture for Tin", and I am not disatisfied with my work in the film about Gallus Carniolus, Slovenian composer from the 16th century. I could also say that Mozart's "Requiem" was more or less successful. Of course, this is my subjective opinion. For instance, "The Marvelous Mandarin" was a big success, it was produced in 14 theaters around the world. My first choreo-

graphies, for instance, "Rashomon", were very popular all over the world. Some of these productions I liked very much at that time, but in the meantime I lost the sight of them. They belong to the past, now I am interested in some other things, but these are pleasant memories and when I watch the video material, I think that I need not be ashamed of them. I've been working with many excellent dancers from all over the world. Otherwise, the texts I used in my performances, I've always translated, adapted or wrote myself and I also belong to the generation of choreographers who insisted on bringing a good music into the dance theater, which was not the case before. We fought for the chance to dance on the music by Mozart, Beethoven, Orff, Stravinski, Bartok, etc. That was the primary task of my generation. Today's generation has different tasks, people are preoccupied with other things.

F Whom do you consider important among the today's choreographers in the world?

M.Šparemblek: There are some brilliant choreographers today. We are familiar with some of the names - Killian is excellent, many of his dancers have themselves grown into wonderful choreographers. Perhaps the best director in our history is Math Oecke, the author of the most modern and dramaturgically most correct "Giselle" ever. Also, lately there is a pronounced presence of women choreographers; Margret Marin has created several epoch making performances 20 years ago - Shubert's quartet "The Girl and the Death", and also the new, excellent reading of "Cinderella". Recently there are some new readings of classical ballets, which have greatly ennobled them, adding to them some new dimensions, which did not exist in the old choreographies.

F In your profession it is quite common for dancers and choreographers to leave their home countries and work abroad. Does it mean that ballet is universal in such a measure that the context from which an individual artist is coming has no vital importance or does the ballet, in fact, allow the mixture of different schools and influences?

M.Šparemblek: When I was studying in Paris, we, the dancers from Yugoslavia, were highly valued, because of the type of dancing that we were proposing. There was about dozen of us and we were immediately accepted into the dance companies, we were, all of us, constantly working. Then came one new generation of Latin Americans, with a different temperament, then came the Japanese. And so forth. In the big cities, the affinities often change, new people are arriving and bringing with them something else, something different. Nowadays, they are all, more or less, at the same level. Bejart, for instance, has used great number of Poles, Czechs and Rumanians. When I was working at the Theatre National de Chaillot, most of our actors, assistants and set designers were Czechs or Poles - Bejart loved Slaves and thought very highly of them as artists. Abroad, it is really of no importance what country you are from - in France, for instance, nobody ever asked me about my nationality. And I am really a mixture - I was born in Slovenia, so here in Croatia, they could say that I am Slovenian, in France they could say that I am Croat, in America that I am French, but that was never important. France has one great quality, it absorbs people. Those White Russian exiles, for instance, for a while they were in the leading positions everywhere in the French theater and television. Presently, there is an influx of young Arabs - they become assimilated, absorbed, but they are bringing with them certain genetic baggage that the French don't have, so that's how the French blood becomes creatively refreshed. And they are accepting these new arrivals without any problems. This is, after all, to their own advantage.

F Croatia suffers because of the lack of opportunity for higher ballet education. How much of a problem could this be for development of dance and ballet in Croatia?

M.Šparemblek: This is a capital and fatal problem. For years we were sending young people to Moscow, Leningrad, etc., because the schooling there was gratuitous. However, the education is very expensive. If we would engage one very good foreign pedagogue for a normal fee of some five or six thousand German Marks a month, in 3 or 4 years he could educate our pedagogues. But we are constantly hesitant in regard to this. For the modern dance also, we never brought here anybody whom we would normaly pay for his work, but at the same time here, in Croatia, there are scores of retired American officers who are working for the military and receiving much higher wages. None of our ministers has ever done anything for the dance. Pavletić was not interested. Then came the lady whose only concern was archeology; she was totally disinterested. Vitez was only interested in his theater. They couldn't care less about the dance. They forget that the very first spectacle that happened in the history of the world was the spectacle with dancers. We have been the first. Then came other things. Today everybody has forgotten about us. Partly, this is our own fault. In some way, this is the matter of that famous proverb "nihil profeta". The mistake I made was to come back here: if I had stayed in France, I would be the French choreographer of foreign origin - with all prerogatives and all benefits that come with it. But, my good friend Kosta Spaić asked me to come back. And the attitude here, in Croatia, strongly confirms that saying "nihil profeta", so it is better not to come back.

F Is there a potential for high school of dancing in this country?

M.Šparemblek: We have talented people, but we do not have the necessary space. Our ballet school is located in an apartment. For 30 years this school can't get a proper space. This would require relatively little money, this way we are spending huge sums of money because we have to send people elsewhere. What we should do, we should bring here two pedagogues who know the proper method who would train our dancers: one for modern technique, the so called modern dance, and another one for classic technique. These two techniques are not in contradiction one with the other. Everybody has to learn the same basic principles. The difference is in the upper structure. When I watch the dancers in Paris Opera - all of them are equally skillful in both techniques. As the members of the Opera ensemble they participate in a mass of 200 dancers, for instance, in "The Sleeping Beauty", but paralelly, they all have their small groups - avant-garde, oppositional or something else. All of this is possible. When a dancer is educated in classic technique, which is professionally very interesting, he is faced with the fact that in no moment this classic technique represents anything in any of its movements. Just like the note or colour or a line does not represent anything by itself. Only when all of these things are combined, something may happen - or not. Similarly, the ballet technique is not expressionistic, it does not allow you to know in advance what will happen, it only gives you this possibility to combine things. And this combining has to be made dramaturgically. This is the advantage of classic technique over the technique which we call expressionistic and which immediately lets you know are you happy or sad or whatever. The classic technique is an enigma. The question is, how did it ever happen at all. That idealization of the body, to the extreme, this represents a marvelous foundation. This technique is European invention, there is 5000 years of European history behind it. There is another thing that people seem to forget: Aeschylus was the brilliant choreographer, Sophocles was the well-known dancer, particularly famous for his interpretation of female roles. These people did not despise dancing, they were actively engaged in it. Today, the director looks upon choreographer and dancer as somebody inferior. And, I repeat, we were present at the first event, in the first show in the history of the world.

F What is the state of Croatian ballet today, have there been some better times for the ballet in the past?

M.Šparemblek: Financially, yes, there were some better times, but regarding the talents, no. We have some very talented people here in Zagreb, there are some brilliant young people in very different areas. The choreographers are very interesting. When the choreographer is good, you can see it in the first couple of minutes of the show. These young people will certainly make successful careers. And our choreography will eventually reach again the quality level which it should have. The only problem is that in this country the things are happening sporadically, because some people are hindered in their work. The same thing has happened in Slovenia. Mlakar came and created the new vision of choreography, but nobody has followed him. Here, somebody makes a performance which is a step forward, a breakthrough in some way or a micro event. And then, for ten years nothing more happens in this provintial milieu.

F In the area of modern dance Croatia used to have a very lively and well developed scene. It seems that in the last few years it has come to a certain stagnation, it is all reduced to the sporadic and seldom successful productions. Young dancers and choreographers are frequently leaving the country and going abroad. What is the reason for that?

M.Šparemblek: You know that say-

ing: the fish smells from the head. If there is nobody in the Ministry of Culture willing to promote all that artistic knowledge, then... One can live without many things, without flowers in the street, without pictures on the walls, without music. One can eat bread and meat, drink milk and walk around in 'opanci'. It's possible to live like that. But the world around us is so complex and to live without all these things would mean to live in an incomplete world. These few flowers on Zrinjevac and around CNT are an event, this is wonderful. We need them. Otherwise, the life would loose any sense. That diversity of life, different events, opinions, that creative diversity - this makes life interesting. So far, none of the ministers of culture has moved one finger to help solve the situation with the dance. None of them. You cannot get anybody to see you, to listen to you, for years nobody at the Ministry is willing to receive people from the profession. Or if you manage to see somebody, this person will tell you to come in three weeks and after three years you are still waiting for an answer. When the French wanted to promote the music of the "French five", I had some problems because I was responsible for those programmes on French television and I needed huge amount of money - two million Francs. I requested the meeting with the minister. His secretary told me: "The minister will be at your disposal on Friday, from 10:20 a.m. to 10:50 a.m. Will that be sufficient time for you?" And he received me exactly at 10:20. Here I am not able to see anybody. As soon as somebody is nominated to some function, he becomes inaccessible.

F Until recently, you have been the director of the CNT Ballet. What was the state of the ballet ensemble when you came and in what state have you left it - are you satisfied with your mandate?
M.Šparemblek: I accepted this duty in the worst moment, at the time of war, of destruction, of an absolute lack of money and extremely restricted possibilities. However, I invited Vasco Wellencamp from Lisbon. Fortunately, my former assistant has become director there and he gave me 30.000 German Marks. With this money, we paid Wellencamp and his light designer. In fact, this was the last creation of a completely new performance, made specially for CNT. After that, we produced also "Hommage a Carl Orff", for which I got the money from the German Consulate. So, at the time when there was a total lack of money, we managed to produce two ballet evenings. We were hoping from month to month that some rules of the game will be established. The old rules were abolished, the new were never defined, it was a total confusion. I decided that I do not wish to work in this disconcerting atmosphere of petty intrigues, little events, stupidities and foolishness. I decided that I cannot waste my time on that. Since at that time I received offers from Nice, Neaples and South America, I decided to accept these contracts and leave CNT, where I felt deeply disatisfied. Since then I have not seen any new creations in CNT. Bogdanić made a good interpretation of "Don Quixote", but that's old repertory. There is nothing new. I hope that Favier will produce the performance worthy of that theater, because he is talented choreographer.

F Is there an interesting choreographer who might in about 50 years look back upon such a serious career like yours?
M.Šparemblek: In CNT this is Staša Zurovac. I sincerely think that with him, indeed, we got the new choreographer. Staša is an excellent dancer, with an excellent sense for music, very careful and attentive, he is not rushing into the adventure of two-hour performances, which are at this time still outside his scope, but patiently learning the craft with 10, 15, 20 and 25 minutes choreographies. He has made two brilliant choreographies. I think that this young man has true choreographic talent. Of course, the time will show whether I was right or wrong. But I think that he is the one who will be my successor for that type of theater. For other types of theater there are some other people in Zagreb. But in this context, he seems to me to be the only one. However, this is already a lot.

F Your latest production in Croatia was Brecht's "Seven Mortal Sins" in combination with Wagner, which you made for CNT in Rijeka. Why did you choose exactly Brecht and Wagner?
M.Šparemblek: Yes, we made it a German evening. Brecht's play is quite aggressive and we temperated it with this Wagnerian first part, so that in the end it turned out to be a rather romantic performance.

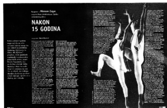
F Do you have the possibility to do things that you want today in Croatia?
M.Šparemblek: No, I don't. We have two or three theaters with ballet troupes that have their faults - there is not enough educated dancers. The question is what concept will Mani Gotovac elect for the theater in Split and will Stipaničić have enough strength and credit to support it. However, they are all indifferent towards our profession, of which only a very few people have truly a proper understanding.

F Dance Week Festival. It seems that this manifestation is this year in an even bigger crisis than in the previous years. What would be your evaluation of the real importance of this manifestation today?
M.Šparemblek: Dance Week Festival is extremely important, because today it is rather difficult to get the information, information is very expensive. If you are living in Paris, New York or Brussels, then you can easily see what's happening. You can go to the theaters, to schools, rehearsals, etc. We don't have this opportunities in Zagreb. So, what Dance Week Festival is providing is an excellent information. Mirna Žagar and Vladimir Stojsavljević are for years doing their best to keep this manifestation going, but their possibilities are limited, nobody is giving them any assistance. Zagreb needs this manifestation very much. Just as it needs Eurokaz. This is the capital of Croatia, the metropolis, it must have such types of manifestations. Zagreb must provide information to its citizens. That's why the citizens are paying their taxes and contributions - to have the streets well lit, to have the policemen who will regulate the traffic, but also to have the theater.

F What are you planning for the next fifty years?
M.Šparemblek: In Ljubljana, the performance based on the work of Srečko Kosovel, an outstanding poet who died very young in 1926. Here, in Zagreb, I am preparing a cycle of Musorgski for the television and with Mira Wolf, the series of 6 or 7 programmes in which we would present the history of our professsion - through iconography and video material. This summer I will be going to Paris, where I still have an apartment, and where I shall try to find some interesting material for that series.

AFTER 15 YEARS

Interview Mirna Žagar, Programme Directress of the Dance Week Festival


NAKON 15 GODINA

Interviewer: Marin Blažević

Q: *Fifteen years ago you have launched the festival Dance Week Festival. Was there an immediate reason for it, did you have some clear objective right at the beginning and was the concept of this festival, which gradually grew in its ambition and significance for the Croatian dance scene, discernible already at that time?*

Mirna Žagar: At the time when the idea of this festival has taken shape, several anniversaries were coinciding here in Zagreb that seemed significant enough to be taken as the reason for pointing out the problem of contemporary dance and proposing different "views". At that time, apart from School for Rhythmics and Dance, and quite well developed amateur dance scene, there were three dance companies in Zagreb: Studio for Contemporary Dance, Zagreb Dance Ensemble and Chamber Ensemble of Free Dance. Later came The Gesture, The Student Center Dance Theater and Dance Workshops within the Student Experimental Theater (SEK). Zagreb Dance Ensemble, of which I was at that time Artistic Directress, celebrated just then its 10th anniversary and at the same time, **Ana Maletić**, the founder of the School for Rhythmics and Dance, celebrated the anniversary of her professional activity. We started the festival with a wish to popularize the contemporary dance by presenting it to the general public. The basic idea of this festival is still to promote the contemporary dance in all profusion of its forms. However, from the very beginning, this festival was fulfilling also an educational function. Through this manifestation we tried to influence the building up or the strengthening of the existing, or perhaps more correctly, non-existing infrastructure, which is absolutely necessary if we want the contemporary dance to exist at all and to develop. Eventually, with the growing interest for the contemporary dance, with the accruing of financial means and especially, after the opening of Zagreb Youth Theater where we have an adequate stage for presentation of contemporary dance, the conditions for bringing to Zagreb some larger troupes from abroad were gradually improving and the domestic production started to show rather dynamic development.

Q: *In what measure did the festival succeed in presentation of actual trends in the modern dance and the movement theater?*

M.Žagar: From the beginning the festival was counting on top quality productions, but the programme was shaped from year to year, depending on financial means, but also on the circumstances brought on by the war. Our strongest programme, the one for the year 1995, was cancelled one week before the beginning of the festival, because of the bombing of Zagreb. It was difficult to clearly profile the festival, because we never knew whether there will be another festival next year and the guest appearances of the most sought after artists and companies have to be settled sometimes even two or three years in advance.

I can say that, apart from the classic ballet form, we have had the opportunity to present numerous dance forms, from typical American styles, ranging from **Trisha Brown** to **Donald Byrd, Elisa Monte** and **Jonathan Appels**, over the dance theater of German expressionism of **Susanne Linke** type, to the big dance forms of Netherlands Dans Theater, the great contemporary choreographers such as **Killian, Naharin** and **Joseph Nadj**; and from the French dance scene **Anjelin Preljocaj, Dominique Bagonet** and **Odile du Boc**, the Belgian and Dutch circle with such choreographers as **Jose Besprozvany, Thierry Smits, Krisztina de Chatel, Pauline Daniels**, to the butho-dance last year. We got to know the mime in all its manifestations, from Griffiheatre, over Theatre de Mouvement to Suver Nuver and Karin Holla. This year we wanted in a way to "close" the circle with presentation of various styles and recent local productions, but we also wanted to present the work of individuals whom we have had the opportunity to see when they where begining their choreographic careers (Truus Bronkhorst, Thierry Smits), when they have presented themselves as solo dancers, while today they have their own ensembles. The festival has been following regularly all the developments within the Central European circle, especially the developments in Slovenia (Damir Zlatar Frey, Matjaž Farič), as well as everything worthy of attention that appeared on the Croatian scene.

Q: Could we say then that, from today's perspective, the festival has greatly influenced the development of contemporary dance and theater of the movement in Croatia?

M.Žagar: Our dance scene was characterized - even before the existence of the festival - by the rather well developed form of tanztheater and expressionistic form of expression, both of which find firm support in theater of the movement, but what it needed was an insight into the other forms, such as the mime. I was trying to compose the programmes so that they should correspond in a way with that which was here starting to develop and at the same time point out the new and different techniques and expresssions, as also the necessity of skills development and establishing of the dialogue. Let's say that at that time, the companies gathered around their founders and choreographers, have been more clearly profiled: Studio for Contemporary Dance followed the direction of modern "ballet", CEFD was oriented toward experiment and ZDE toward tanztheater. Today, unfortunately, the ensembles have become dance "services" and individuals/authors, if they are not engaged with one of the ensembles, are forced to find the ways to form their own "troupe" around individual projects, which interrupts the continuity of their work.

After fifteen years I can say that I am now begining to notice more and more the influence of that what was seen in previous festivals.

This is, partly, very good, but in a way, also dangerous. We see that, except for some distinguished and internationally present individual authors, such as Borut Šeparović, and lately also Emil Matešić and Mare Sesardić, the others are very hermetical, as if, holding to that what they've seen, they are not willing to risk enough to be able to really say something about that influence and to continue this evidently stimulated communication, to start the dialogue and possibly distance themselves from those models. There are some exceptions, but there is also the lack of courage for authentic explorations, what certainly doesn't mean that there are no authentic talents.
I am noticing the great boom of individuals within the Croatian dance scene, but the ensembles are stagnating, they are not being renewed, so it's no wonder that many individuals are deciding to leave the country and try to build a career abroad.

Q: Some time ago you have founded Croatian Dance and Movement Institute (HIPP) and initiated the establishing of MAPAZ, the Zagreb branch of Moving Academy for Performing Arts. What was your intention and what did you achieve with these undertakings?
M.Žagar: I thought that we have to have one referral center and that, what in other countries is called resource centre, where not only our former, present and potential foreign partners could find relevant information about everything that's happening in Croatia, but which could also serve as channel through which our artists could exchange information on international level. I thought of it as the contact and meeting place. For that project I have found the partner in Holland, in the Theater Institute, by Ido van Heiningen. MAPAZ was founded paralelly with MAPA, in order to help the local scene and local authors to establish themselves internationally, to allow their initiatives to be recognized and to help build up the infrastructure. I believed, and I still have the same opinion, that it is absurd to build Dance Academy, especially because the infrastructure, which should support it, is faulty and antiquated, and the methods are sorely in the need of modernization. Academy would only perpetuate such situation. Besides, in the world today nobody is opening Academies any more. It is much easier, simpler and cheaper to build up mobile systems which are more flexible and which can modify their programmes according to the changes occuring within the art of dance and which can even stimulate these changes. I have founded Croatian Dance and Movement Institute in 1992 as a non-profit organization, a sort of "umbrella" for organization of Dance Week Festival and MAPAZ, in accordance with the similar organizational models abroad. I was hoping that the new administration in this country and new structures, but also the profession itself, shall perceive the importance of such initiative and value the invested efforts. I wanted to provide for my colleagues and for those who are only starting in our profession all that, what was not accessable to my generation, i.e. the important information and assistance in professional improvement and activity. I believe that all of us who are active in the field of culture are obliged to take an interest in the young generations and the future. The problem is that in this country the non-profit sector is treated as business and there is no understanding at all for the efforts needed to manage the non-profit organizations, which require constant investments - of financial means, people, energy and enthusiasm. It will take time to develop that level of awareness in Croatia. In the West, none of the initiatives would be realized without the commitment of volunteers, without the support of individuals, donations and the constant dialogue between the government structures, i.e. the state as the financier and the private sector as investor. As a small and newly formed state we should be investing intensively into art and culture as the means of communication with the present time and as a channel through which we could become more actively included into the international cooperation. With the existing level of consideration of such matters, with almost no investments into culture and with the ignoring treatment of individual initiatives and requirements of contemporary trends, we are rapidly advancing toward isolation.

Q: How did exactly this situation reflect on the activity of CDMI and MAPAZ?
M.Žagar: In the beginning I thought that the key problem is the lack of space, but eventualy I began to realize that the main problem is the lack of dialogue, lack of clear vision and fear of change.
They have been constantly offering us inadequate facilities. We have possibility of gathering together the profession on the international level and of gathering together our experts who have sufficient experience and knowledge to know what we want and need and in what form. All what was needed was for somebody to open the door to us. The CDW and CDMI have promoted four generations of choreographers and presented to the international scene about one hundred artists from Croatia, primarily through the network of collaborators and numerous contacts abroad (I have personally organized the presentation of Croatian artists within the frame of the project Zagreb in Copenhagen and Stockholm in 1993, as a part of manifestation "Copenhagen - Cultural Capital of the World"), there have been organized about 40 internationally relevant projects and approximately thirty young artists were sent to continue their education abroad.

Q: Instead of opening, the door seems to be closing. This 15th Week was, first, almost cancelled, then, in the end, it took place, but with the cut down programme and great difficulties during the realization. Follows the solution: Gordana Vnuk is for quite a while now the Artistic Directress of Chapters Arts Center in Cardiff and the announcement of your departure fits into the typical coourse of events in this country, which are now leaving not only the young, but also such experienced and confirmed experts.
M.Žagar: During the last three years I am, professionally, experiencing the total lack of understanding and negation of all initiatives; it happened that the people I have been investing in have used the offered opportunity and gone abroad, while those who stayed and the milieu did everything they could to prevent any move forward. Twice I've been offered the position of Executive Director of Dance Center in Vancouver. Both times I refused the offer. Now, the third time - I accepted it.
I would like to continue to be present in the development of dance in Croatia, perhaps in a role of consultant or in some other way. If this is not possible, this was for me the last Dance Week Festival. I have invited several times both, the city of Zagreb and the Ministry of Culture to state their views regarding the CDW and CDMI, to place the festival either under the patronage of the city or the Republic, more so because although we mostly cooperate with foreign artists, we also cooperate with other towns in Croatia. But so far this has proven impossible.
The dance in our country has been pushed to the margins. Dance is not gymnastics, today in the world it is developing within the integral sociological, philosophical and political context. The dancers here are reduced to the mute and marginalized observers, in other countries they are socially active personalities with high level of awareness, who are expressing themselves in the dance form.
Croatia has a tradition of contemporary dance which is one of the longest in Europe. Already in the 60's Milana Broš was performing in Paris in Espace Cardin - also without any support from her country. Are we going to allow the same thing to happen now with the new generation?

(Mirna Žagar started her professional career first as a dancer in the Zagreb Dance Ensemble (ZPA), then as choreographer and pedagogue. In 1981 she became the Artistic Directress of ZPA and two years later she established the international dance festival Dance Week Festival, retaining through all the 15 years of the festival the position of festival's Programme Directress. In 1992 she founded Croatian Dance and Movement Institute (HIPP) and the Moving Academy for Performing Arts Zagreb (MAPAZ). In June 1998 she accepted the position of Executive Directress of Vancouver Dance Center in Canada.)

ON HALTUNG, AGENCY, AND EMOTIONS IN BRECHT: PROLEGOMENA


Darko Suvin

O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta: prolegomena

Darko Suvin

Preliminary

One of the central and centrally vexed questions of dramaturgy and theatre theory in the last century, if not since Diderot, is the relationship of "emotion" and "reason" between stage agents, actors, and spectators. Here, I propose to discuss this relationship with regard to the theatre stance of Bertolt Brecht:

it is arguable both that his dramaturgic practice has been one of the privileged venues for opening up and restructuring this confusing linked pair, and that his evolving theory and practice can be juxtaposed *al pari* to the 20th-century general conceptual debate about emotion. The terms of that debate have been (not always consciously, much less critically) borrowed from institutionalised as well as pop psychology and philosophy, so that it will be necessary, although not necessarily sufficient, to delve into some of its present findings. As to Brecht's theatre stance, the discussion has so far focussed mainly on his instructions for acting and dislike of empathy; proposing a *reculer pour mieux sauter*, I shall, in this return to basic questions, refer only incidentally to either.

In a previous paper (Suvin, "Brecht: Bearing", Frakcija 6/7) I argued that we might usefully identify the red thread that runs through Brecht's work as *Haltung*. This constitutive Brechtian concept centrally involves **dynamics** and **full bodily involvement**: in our epoch, the pragmatic orientation toward concrete situations of human relationships (*Situationsbezogenheit*) and the need to present them as alterable, entails that texts should be experimental, and that they should unite the subject's body-orientation in spacetime with that body's insertion into major societal "flows of things." *Haltung*, a posture-cum-attitude, is therefore not adequately translated as Willett's too cerebral "attitude," but better as stance or bearing. In that paper, I focussed on how, in precise societal constellations, Brecht sought a proper macro-stance in practice and concept, first, of a redefined **pedagogy**, and later in **production, productivity or productive critique**. When characterising the learning process, for example, Brecht proceeded by diametrically counterposing two kinds. One, using theatrical means, engages the whole body without splitting the sensorium from the brain and unites redefined emotion and reason precisely under the concept of stance (sometimes also called *Verhalten*, cf., e.g., GW 20: 160-68); this makes it possible to fruitfully use contradictions. The other is a learning through systematised notional constructs, which tend to false harmony and univocity, for Brecht necessarily present in any closed doctrine or "world view" (*Weltanschauung*, see, e.g., GW 20: 159-60): "The learner is more important than the teaching" (GW 20: 46) was his central orientation. Therefore, "the teaching should not spread a specific cognition but carry out a specific stance (*Haltung*) of people.... When taking up a proper stance, truth, i.e., the right cognition of circumstances, will manifest itself." (BBA 827/07, ca. 1930, in *Steinweg Brechts* 101) Brecht is astonishingly modern in such considerations, pitting the juggler-philosopher as educator against the priest. It is also probable that starting from *Haltung*, or stance, we could finally begin making sense of his central theory of **Gestus**, which Brecht himself thought of as supremely important (cf., e.g., the early **Me-ti** story *Uber die gestische Sprache in der Literatur*, where he claims "to have renewed the language of literature... by putting only stances into sentences and letting the stances always appear through the sentences" [GW 12: 458-59], or his late sketches for "dialectical drama", where the stage should be composed of groupings "in which or toward which the individual assumes particular stances" while the spectators change their stances and grow into productive co-workers by studying and judging the stage stances [GW 15: 222-23]).

1. Approaching Brecht and Agency

1.0. I wish to follow up this first approach here with one main thesis about **agency** in Brecht and a few sub-theses as corollaries. This would test what light the "stance hypothesis" could throw on some crucial **practices** in Brecht's opus, understandable also as epistemological concepts, such as character or emotion.

Thesis: **Brecht's** understanding of agency strongly privileges personality (Subject) as opposed to character (the Cartesian Self). From this follow some corollaries, such as:

1) The downgrading of heroism

and upgrading of comedy.

2) While character is disembodied (a laicisation of soul), personality is indivisible from body.

3) While character is a dogmatic or ideological *a priori*, a mononuclear interiority, and only rational (or better, only conceptually established), personality is a bipolar spread of possibilities permeated by an ensemble of relationships and reposing on a union of reason and emotion, senses and sensorium.

My stark opposition character-personality may be an imperfect instrument, as all Manichean or "digital" dichotomies. As my final table of isotopies may also indicate, Brechtian productivity is a strange mixture of ostracism and cannibalism, i.e., denegation as cutting off and supersession by subsumption. However, for all its limitations, I believe this approach is here mandatory, precisely in order to clearly refuse fruitless (dogmatic, undialectical) dichotomies between emotion and reason, character and type, distance and nearness, etc., that the individualist Self brings and that Brecht's whole work rebels against.

1.1. Defining Term

Here, I am simplifying, streamlining, and sometimes contaminating Jean-Pierre Vernant's and Paul Ricoeur's approaches to individuation (Colloque de Royaumont *Sur l'individu*, 1985). They distinguish three notions, which can in French be elegantly called *l'individu_stricto sensu*, *le sujet*, and *le soi* (or *le moi*). The first is a not further divisible physical token of any logical type, and especially of a biological species; I have failed to find for it a better term than the French individual, although perhaps we could call it a particular. At any rate, this sense must be sharply distinguished from the ideologised bourgeois sense of individual as Self (the third notion here (which is in fact reached by a deliberate confusion of this first and third notion). It designates any Something (this cat, piece of bread or province) by three principal means: definite description, proper name or indicator (pronoun, adverb, etc.). The second is a human (and I would argue often an animal ("individual" communicating in her own name, expressing herself "in the first person" with traits that differentiate her from others of the same logical type-token and biological species-variety-race (etc.) (most importantly, from an ethnic, class or gender group.

To the individuation of the first term this adds identification, and I shall call it the Subject. For a Subject, the pronoun "I" is no longer a shifter, an itinerant marker applicable to any speaker, but is anchored in a fixed stance or bearing; this makes dialogue possible, where (however (the anchoring is reversible, "I" can be understood as "thou" and vice versa (cf. Ricoeur 62). Finally, the **Self** (*ipse, Selbst*) is constituted by the practices and stances "which confer upon the subject a dimension of interiority..., which constitute him from within as...a singular individual whose authentic nature resides wholly in the secret of his inner life, at the heart of an intimacy to which nobody, outside of herself, can accede..." (Vernant 24; cf. Suvin, "Polity").

To ground this a little in terms of agential theory and literary genres: the biography and the epic would correspond to a particular human (usually a Plutarchian, i.e., famous, **type**—the warrior, the statesman, the Amazon). The autobiography or the pre-bourgeois lyric corresponds to the Subject, which can, perhaps, be deciphered as a type seen from within (e.g., the poet, the lover, the hermit). Vernant remarks that in Hellenic lyrics the first-person subject gives his own sensibility the status of "a model, a literary **topos**... [so that] what is felt individually as interior emotion...acquires a kind of objective reality" (30-31). Only the genres of confession, beginning with Augustine of Hippo, the intimate memoir, and the profoundly changed post-Renaissance lyric and prose epic (i.e., novel) would correspond to the Self, the interiorised character seen simultaneously from inside and outside, as public and private, therefore stereometrically or "in the round." There is no doubt that all kinds of grey zones, precursors, and anachronisms must be conceded to this scheme if it is to work. Nonetheless, it seems to be at least getting at a very significant, perhaps central, set of distinctions. In this optic the best Modernist practice, most clearly in Brecht, is playing off against individualism and its agential interiority the medieval, Antiquity or Asian featuring of Subjects as types rather than a Self as character.

1.2. The Downgrading of Heroism and Upgrading of Comedy

The Cartesian character is a Thing-in-itself, a Kantian **noumenal** interiority understandable only through its phenomenal outer manifestations. Its supreme attempt to become a Thing-for-us, indeed a Thing-for-the-Community, is heroism. It is a well-known fact that Brecht reviled heroism deeply. The community must be extremely bad, he argued repeatedly, if it asks for the Subject's sacrifice unto death. Conversely, the ethical *Vertrostung* that this is post mortem idealistically compensated by tragic glory (or assumption into Paradise) appeared to him as being wedded to the concept of individualist character, and therefore as hopelessly unrealistic. Notoriously, Brecht preferred the materialist comedy, which he assumed from the depths of repressed and often alienated *Kurzformen* as a great subversive form. As the fulminations of Sloterdijk against metaphysical subjectivity (the "Self") have it, in "the confrontation between the mega-thinker Plato and the gutter mime Diogenes....[t]he clown as philosopher shows the philosopher that there is an alternative to the spiritually heroic ascent into the life of ideas....[At] the time of the breakdown of metaphysics, the voices of [such] wisdom are again becoming audible. These are the voices of the oldest dissidents; they belong to women, children, ecstatics, rogues, plain people...." (209-10) Brecht put it pithily as the title and upshot of one of his Herr Keuner stories: *Weise am Weisen ist die Haltung* (GW 12: 375); this coincidence too, testifies to Brecht's pertinence for the 80s and 90s. And as Benjamin found out on the material of the "plays for learning," the Brechtian protagonist is not a traditional hero, the athlete of fixed certainties, but a quick and changeable, i.e., wise, learner ‡ including teachers who can still learn (776). As the learning teacher in The Nay-Sayer remarks of the Boy's refusal to die unless upon an extremely good and defensible cause: "What the boy says is reasonable, even if it is not heroic" (cf. Suvin, *Use-Value*). Conversely, when such cause exists, when it is the salvation of the Mother and the *res publica*, as in *The Yea-Sayer* or of the children of Halle as in *Mother Courage and Her Children*, then the Boy's or Kattrin's death are, their heroism is, (exceptionally! (necessary. But even then, it testifies to the contrary rule that ought to prevail on a habitable planet. _

1.3. Character is disembodied (a laicisation of soul), personality is indivisible from body;
Body(Death(Politics.

Dialectically, the affirmation (or with Spinoza, the determination) can best be gauged from the negation, as convex from concave. Does the elimination of Self, of individualist character (as in the **ummontierbar** Galy Gay (also necessarily mean the elimination of Subject or personality? This may be a central theme in Brecht's plays, foregrounded from *Baal* and *Man Is Man* through *Mahagonny* and all the *Lehrstucke* to the large post-Hitler plays. Descartes taught that "this 'me,' that is to say, the soul by which I am what I am, is entirely distinct from the body"; "I am a thinking thing," proclaim the *Meditations*, whereas "I **possess** a body with which I am very intimately conjoined" (1: 101 and 190). Thus, if Self disappears, the Subject's **body** does not. It remains the Subject's anchorage and validation for saying "here" or "now," for inscribing the Subject's time and space into the socially recognised time and space. This holds not only for location and dating but also for the name (cf. Ricoeur 64-65) and what Brecht often (especially in the *Lehrstucke* (calls "the face." The body, phenomenologically pinpointing and validating the "inscription" of its here, now, and name/face into the central collective categories of space, time, and agency, grows in a devaluation of Self not less but much more important. How does it relate to other bodies, how does it perceive the natural and social universe? We can call the perception question (even etymologically) **aesthetics**, and the relationship question *politics*. Clearly, there is no wall between them, since (e.g.,) sexual relations belong to both. However, although in my opinion these relations subtend and suffuse much of Brecht's work, he did not choose to foreground them in his plays. On the other hand, however, both the aesthetics of rightly perceiving the world of bodies and their stances, and the politics of collective bodies and their interplay with, including shaping of, singular bodies (cf. Suvin, *Subject* and *Polity*), became for Brecht necessarily foregrounded

discourses and domains.

Furthermore, most of Brecht's later plays (with a few important exceptions) end with an actual or a living death, and the *Lehrstucke* usually with a killing. The immensely significant *Baden Lehrstuck on Consenting*, for example, turns on the question of who is able to die: and Brecht noted that from the answer "Nobody", there follows the necessity of turning everything upside-down, of a radical all-sided revolution (BBA 827/25, ca. 1930, in Steinweg *Lehrstuck* 24). That people should become able to die properly (presumably with a wise consent to a proper community which will go on (seems therefore one of the main anthropological reasons for personal and political radicalism. Once more the surprising modernity of Brecht's horizons, here comparable to Bakhtin's account of the people's immortal body and its break-up under the bourgeoisie in his *Rabelais* book, becomes apparent.

2. Emotions Are Not Split from Cognition

I have neither the space nor time in this paper to discuss at appropriate length even the third corollary of my general thesis about Brecht's agents: **Character** is a dogmatic or ideologically *a prioristic*, mononuclear interiority, only rational (as opposed to senses and emotion); while personality is a bipolar spread of possibilities permeated by an ensemble of relationships, and reposing on a union of reason and emotion, senses and **sensorium**. However, I shall take from this cluster some epistemological implications of an integrated emotion. This will be followed by a proposal for consideration on how Brecht may help us to understand emotion. To begin with, a general stance towards emotion useful today will be put forward; following this, the focus will be narrowed to what is a possible feedback between emotion and a gestural critique of ideology.
An epistemological approach pertinent to Brecht would begin by noting three aspects:
First, the dominant notion about emotions is that they must be largely involuntary and private; but in fact they are never only such. In the most significant cases (including the exemplary case of art), they are active engagements of the whole personality, psychophysical **stances**. Further, emotions are social constructions; but they are so intimately interfused into personality that only to a rather limited degree are we entitled to disclaim responsibility for them. Emotions are necessary concomitants of any horizon of action. This is particularly true for long-term emotions, which are obviously not simply point-like feelings (cf. Mother Courage's discussion of *die lange Wut*, (long anger(with the Young Soldier in Scene 4 of that play). It is thus not very useful to apply the hackneyed "action/passion" dichotomy to emotions. Once we are outside the Cartesian **ego**, it is possible to see that emotions are neither fully intentional nor fully unintentional or irrational; "[r]ather, they are ways in which we engage actively and even construct the world" (Jaggar, *Love* 152-53 and passim). Second, Brecht's fundamental categories when discussing psychology are, quite correctly, **evaluation** and **observation**. Not only are they not to be sundered, but both of them are closely related to emotions. This seems clear for values and value judgements, which are in constant feedback with emotion. In complex ways, this holds for observation, too. If emotions are partly **intentional** stances, this intentionality is deeply enmeshed with observation, from the primary choices for what to focus on and privilege, to the interpretive frames chosen: "Observation is an activity of selection and interpretation." What will in a given situation be, by given agents, taken for facts, depends on socially constructed "intersubjective agreements that consist partly in shared assumptions about 'normal' or appropriate emotional responses to situations" (Jaggar, *Love*, 154).
Last but not least, people possess a range of **subversive** and potentially productive emotions incompatible with the dominant perceptions and evaluations; Brecht's favourite one, as adduced above, was indignation. Such emotions may follow on our conceptualised convictions, or they may precede them: "Only when we reflect on our initially puzzling irritability, revulsion, anger or fear may we bring to consciousness our 'gut-level' awareness that we are in a situation of coercion, cruelty, injustice or danger" (Jaggar, *Love*, 161). The feedback between emotions and conscious reflecting on them is necessary for any efficient intervention into societal reality, but particularly for societal groups struggling for a "perspective on reality available from the standpoint of the oppressed...[as] a perspective that offers a less partial and distorted and therefore a more reliable view" (Jaggar, *Love*, 162). This "plebeian" point of view from below is therefore to be epistemologically privileged (cf. also Hartsock, Jaggar, *Feminist*; Jameson, Luka'cs, and Suvin, *Polity, Subject*" and *To Brecht*, Ch. 4). But this means, in turn, that such a point of view has to take seriously "the epistemic potential of emotion" (Jaggar, *Love* 163) if it is to become a stable stance. *Haltung*, is, after all, akin to *Halten*, "to stand" in the sense of *Was ist haltbar?*, what may withstand or stand up (to pressure, etc.). Brecht is much exercised with flexibility and a Daoist softness winning over rigidity; this is perhaps most memorably encapsulated in his poem *Legend on the Coming About of the "Tao-te-king" Book*. But understanding leads to withstanding (*das Verstehen ist ein Bestehen*, to coin a phrase): the insistence of durability, is also of supreme importance to Brecht, one of whose favourite slogans was "Steel stood," taken from an advertisement for a skyscraper that had withstood the 1923 Tokyo earthquake.

At the end of this section allow me to confess that the skeleton of its argumentation, which I hope you will have agreed *was* cognate to a better understanding of Brecht, is in fact a paraphrase of feminist-materialist argumentation, primarily of Alison Jaggar. It seems to me important *equally* to show some serious blind or black spots in Brecht's treatment of the female gender in life or in effigy, *and* to show that he had an understanding of Subject which refused the patriarchal downgrading of emotion, best formulated in Descartes' split between the *cogito* and the sensual body.

2.1. Critics on Brecht and Emotions

It is neither possible nor necessary to discuss here anything like a spectrum of the commentaries on Brecht concerning emotion. Right from the very outset, theatre critics and scholars have stressed Brecht's decidedly different approach to the emotion/reason polarity, and yet just what this approach was like is still debated. To situate its foci, I shall discuss just three examples, two from English and one from German. Then I shall give again only a very few of Brecht's own mature pronouncements, treating his considered view of the "emotion thing" as a privileged (because still among the best) criticism of his own enterprise.

John Willett's immensely meritorious book, *The Theatre of Bertolt Brecht*, written in 1959, presented a good overview of the terms and framework of this subject, noting both Brecht's evolution and the fact that "a conscious interest in showing the audience the successive links of the story...does not mean...that he insisted on some artificially chilled style of acting" (155). Nonetheless, Willett somewhat exaggerated the lack of emotion in Brecht's earlier plays (e.g., the "plays for learning" 1929-32—cf. 148 and 166-69), and consequently also the reversal in Brecht's later elucidations (cf. 183 and 185). That the debate still goes on may be seen from Brooker's rejoinder in 1988 (directed partly at Willett and, to my mind, mainly against the less than helpful book by Gray.
Brooker usefully stresses that "Brecht's concern [was] to distinguish between emotion in general and in its new positive forms, and empathy"; and that the change in Brecht's pronouncements was "a clearer distinction...between types and forms of emotion" (167, and cf. the whole discussion, 163-71). Although less ambiguous than Willett, even Jan Knopf's immensely useful *Brecht-Handbuch* remarks in an unguarded moment that "Brecht has during his whole life...adhered to the first schematic opposition...of the 'dramatic' and the 'epic' forms of theatre, in which, among other aspects, 'feeling' (*Gefuhl*) and 'reason' (*Ratio*) are opposed to each other." (384).
Knopf knows that Brecht immediately appended to the 1930 scheme a note stating that these were "not absolute oppositions but shifts in stress" (GW 17:1009) and that eight years later he expunged that particular dichotomy. Quite rightly, Knopf finally concludes that, for Brecht, his theatre "did not exclude feeling, that the antithesis feeling-reason was false; yet no doubt he wishes to awaken other feelings than the Aristotelian theatre, with its vague moods, absence of reason, and spellbinding"; in brief, Brecht sought to ground pleasure in sceptical understanding and critical creativity (Knopf 384-85 and 454-55; cf. Suvin, *Brecht: Bearing*).

My own position would be quite close to Knopf's conclusion, and somewhat nearer to Brooker than to Willett: First, there is no use in pretending that Brecht himself did not, as *Burgerschreck*, indulge in provocative exaggerations, or indeed occasionally change his mind under the pressure of experience. Second, this said, I think a constant tenor may be found in Brecht's defence of a certain type of reason, refusal of uncritical submersion in corrupt emotions, and attempt at their contradictory reconciliation in a proper stance. Therefore, I shall mention only a few of his most explicit mature formulations of that tenor.

2.2. In the famous diary note from 1940, Brecht defined his "non-Aristotelian" theatre ("for a change" from the usual "bad definitions [as especially intellectualistic]") "in emotional categories":

This is possible without any problems, since in the epic theatre the emotional line and the intellectual line remain identical in the actor and in the spectator. It would be necessary [for such a definition] to build on the basis of curiosity and helpfulness a series of emotions that balances the series based on terror and pity. Of course, there are other bases for emotions also. There is, above all, human productivity, the noblest of them all. (AJ 1: 152)

As I mentioned in my earlier essay, a whole Brechtian theory of personality, including emotionality, could be reconstructed around this basic stance of productivity. It is variously associated not only with curiosity but also with happiness, friendliness, love, and "indignation, this socially highly productive affect" (AJ 2: 358). He repeated this in the well-known discussion on the spectator's necessary emotional identification with Kattrin's anger and pity when she is drumming to save the city in *Mother Courage and Her Children*. This obviously holds for many other (always clearly delimited (scenes of his plays; I have mentioned two in The *Yea-Sayer* and *Mother Courage*, and it would hold also, for example, for most scenes in *The Mother*.

Finally, Brecht could quite consistently repudiate his 1930 *Kampfstellung 'hie ratio — hie emotio'*_. Reading Gorelik's pioneering (and undeservedly slighted) chapter on his theatre, he noted on March 4, 1941: "It becomes clear to me that one must get out of the fighting position of 'emotion vs. reason.'" The relationship of **ratio** to **emotion** in all its contradictoriness should be exactly researched, and we should not allow our opponents to present epic theatre as simply rational and anti-emotional. The "instincts", which automatised reactions to experiences, have become opposed to our interests. Muddied, one-track emotions no longer controlled by reason. On the other hand the emancipated **ratio** of the physicists, with their mechanical formalism.... The epic principles guarantee a critical stance in the audience, but this stance is eminently emotional. This critique is not to be confused with a critique in an exclusive scientific sense; it is much more inclusive, not at all professionally limited (*fachbegrenzt*), much more practical and elementary. (AJ 1:184).

3. Understanding Emotion after Brecht

My final section concerns, therefore, not how to interpret emotion *in* Brecht, but how Brecht may help us to understand emotion: a *herauslesen* rather than *hineinlesen*, as he said, apropos of a play by Shakespeare. Without going into an intricate blow-by-blow induction from Brecht, I shall attempt here to sketch only two matters. First, what general stance towards emotion would be compatible with, or even subsumptive of, what I think his stance was? Second, what are some of the innovations directly readable in Brecht as regards a possible feedback between emotion and a gestural critique of ideology?

3.1. The powerfully hegemonic division of reason vs. emotion, where reason is seen as: masculine, analytic, proper to the mind, cold, objective and universal, public, etc., while emotion would be: feminine, synthetic, proper to the body, warm, subjective and particular, private, and so on, is obviously both intellectually and politically scandalous: it is necessary to rethink the relation between knowledge and emotion and to construct conceptual models that demonstrate the mutually constitutive rather than oppositional relation between reason and emotion. Far from precluding the possibility of reliable knowledge, emotion as well as value must be shown as necessary to such knowledge. (Jaggar, *Love* 156-57).

This does not confer any magical efficacy on emotions as compared to concepts. As with concepts, " emotions have an epistemic potential. But both may be erroneous; both need subsequent validation, although possibly in incommensurable ways (e.g., asymmetrically, by each other). "Although our emotions are epistemologically indispensable, they are not epistemologically indisputable. As with all our faculties, they may be misleading, and their data, like all data, are always subject to reinterpretation and revision." (163).

In order to begin such a rethinking, I propose two converging directions. First, to ground it in Raymond Williams' "structure of feeling," a crucial site of social knowledge and conflict, which he defines as: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, ...as a set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension.... [S]tructures of feeling can be defined as social experiences **in solution**....[Yet this solution] is a structured formation...at the very edge of semantic availability.... (132-34).

Second, even more radically, to query the terms of debate. Rather than speak about emotion vs. reason, it might be useful to say that **the class of "not conceptually expressibles" is not cognitively empty**: for example, that a quartet, a sculptural frieze, a theatre or video performance, a metaphoric system or indeed a personal emotional configuration (*Gestalt*) may be no less cognitive than a conceptual system (although, no doubt, in different ways).

Obviously, there may and will be, cognitively empty or banal symphonies, paintings, metaphors, and emotions galore, just as there are concepts and conceptual systems galore, to which almost all of us would deny a cognitive status: Disney movies or 20th-century Great Man charismatics are cognitively neither better nor worse than (say (socio-biology or "Creation theory," since all zeros tend to be equal. Conversely, both the conceptual and the non-conceptual ways of understanding, when they are actualised epistemic potentials and not institutionalised mimicries, may **allow people to deal with alternatives**, i.e., with not merely or fully

present objects, aspects, and relationships. The entities that were not present to people's perception and reflection now become available for evaluative inspection, choice, and subsequent intervention by means of a cognitive organon: conceptual, emotional, or whatever.

What, in this hypothesis, can count as understanding, cognition or knowledge? Anything, I would maintain, that satisfies two conditions or, better, two aspects of one condition: that it can help us in coping with our personal and collective existence; and that it can be validated by feedback with its application, modifying existence and being modified by it. I see no permanent or "anthropological" reason to allot (or withdraw) a special privilege to any human activity or faculty here, for example to words, numbers, geometrical figures, arranged sounds, concepts, metaphors, movements or what have you: although it might almost go without saying that particular social groups in particular historical chronotopes will always have specially privileged activities and sign-systems.

3.2. As to feedback between emotion and a gestural critique of ideology, I would like to summarise my views in the following table. Since theatre as an activity (performing) is for Brecht simultaneously an experimental laboratory for and a condensation of everyday life, the table holds for behaviour-patterns in both theatre and life:

BOURGEOIS CHARACTER	BRECHTIAN SUBJECT
Gesturer, hidden under the character's emotion, induces the same emotion in him/herself	Gesture may be emotional, gesturer is not. Stage role may induce same or different emotion in a spectator.
Gesture always depends on emotion	Gesture sometimes causes emotion
Conflation, fusion of elements/media on stage to infect spectator	Separation of elements/media on stage, addition in spectator
Emotion continuous and contagious, submerges passive spectator identifying with central character/s/	Emotion fluctuating, depends on active traffic spectator/characters
No psychic distance to undisputed central value	Fluctuations of distance to disputable values
Empathy only	Sympathy/antipathy
Necessarily ideological	Critique of ideology possible

References

Bakhtin, M.M. *Rabelais and His World*. Transl. H. Iswolsky. Cambridge MA: MIT P, 1968.
Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, Vol. II/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*, 2 Vols. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. [Abbreviated as AJ.]
Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. [Abbreviated as GW.]
Brooker, Peter. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*. London: Croom Helm, 1988.
[Descartes, Rene.] *The Philosophical Works of Descartes*, 2 Vols. Eds. E. Haldane and G.R.T. Ross. Cambridge: Cambridge UP, 1911.
Gorelik, Mordecai. *New Theatres for Old*. New York: Dutton, 1962 (orig. 1940).
Gray, Ronald. *Brecht the Dramatist*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
Hartsock, Nancy C.M. *Money, Sex, and Power*. New York: Longman, 1983.
Jaggar, Alison M. *Feminist Politics and Human Nature*. Totowa NJ: Rowman & Allanheld, 1985.
—-. *Love and Knowledge*, in idem and **Susan Bordo**, *Gender/Body/Knowledge*. New Brunswick: Rutgers UP, 1989, 145-71.
Jameson, Fredric R. *"History and Class Consciousness as an Unfinished Product"*. *"Rethinking Marxism"* 1.1 (1988): 49-72.
Lukács, Georg. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Berlin & Neuwied: Luchterhand, 1968.
Ricoeur, Paul. *Individu et identite personelle*, in *Sur l'individu*. Paris: Seuil, 1987, 54-72.
Steinweg, Reiner. *Das Lehrstuck*. Stuttgart: Metzler, 1972.
Sloterdijk, Peter. *Eurotaoismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
Suvin, Darko. *Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity*, **Gestos** (Irvine CA) 5.10 (1990): 11-28.
—-. *"Polity or Disaster: From Individualist Self Toward Personal Valences and Collective Subjects. Discours social/Social Discourse*. 6.1-2 (1994): 181-210.
—-. *The Subject as a Limit- Zone of Collective Bodies. Discours social/ Social Discourse*. 2.1-2 (1989): 187-99.
—-.*To Brecht and Beyond*. Brighton: Harvester P, 1984.
—-. *The Use-Value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays' of Pseudo-Zenchiku and Brecht (With Waley as Zero-Option)*. (in the forthcoming *The Brock R..* 1994).
Vernant, Jean-Pierre. *L'individu dans la cite*, in *Sur l'individu_*. Paris: Seuil, 1987, 20-37.
Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. New York: New Directions, 1968.
Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. NY: Oxford UP, 1981.

EUROKAZ

festival novog kazališta 24. - 30. 06. 1998.

Serving the World...for

EURØKAZ 1998.

FINANCIJERI:
Gradski ured za obrazovanje kulturu i znanost
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
国際交流基金 | Japan Foundation
Assessorato alla Cultura Comune di Bologna

EURØKAZ ZAHVALJUJE:
Kulturno informativnom centru,
Muzeju za umjetnost i obrt,
Teatru &TD,
Centaru za kulturu Narodnog sveučilišta Samobor,
Hotelu Sheraton,
GDK Gavella,
KD Vatroslav Lisinski,
Veleposlanstvu Indije,
Centru za dramsku umjetnost,
Kazalištu Kerempuh,
Hrvatskim željeznicama,
Društvu prijatelja Hrvatska - Japan,
Centru za kulturu Čakovec,
HNK Varaždin,
Primorskom festivalu Koper,
Gradskom poglavarstvu Pula

UMJETNIČKO VODSTVO EURØKAZA:
Gordana Vnuk

PROGRAMSKO VODSTVO:
Kornelija Čović

PRODUKCIJA:
Darko Putak

TEHNIČKO VODSTVO:
Ivan Sirotić

KOMUNIKACIJE S MEDIJIMA:
Andrea Grgić Marasović

MARKETING:
Slavko Zajović
Kornelija Čović
Andrea Grgić Marasović

VODITELJ RAZGOVORA:
Marin Blažević

DIREKCIJA FESTIVALA:
Kulturno informativni centar,
Preradovićeva 5, 10000 Zagreb,
tel: ++ 385 1 48 10 736
48 10 714
48 10 727
fax: ++ 385 1 48 10 735

BLAGAJNA I REZERVACIJA ULAZNICA:
Kulturno informativni centar,
Preradovićeva 5, 10000 Zagreb,
tel: ++ 385 1 48 10 736
48 10 714
48 10 727
fax: ++ 385 1 48 10 735

IZDAVAČ:
CDU, Hebrangova 21

UREDNIK:
Andrea Grgić Marasović

OBLIKOVANJE PLAKATA / NASLOVNICE KATALOGA:
Darko Fritz

OBLIKOVANJE PROGRAMA:
rutta

1:2 000 000

EU KAZ

24.06. 98. 30.06.

[FESTIVAL NOVOG KAZA]

BAI-YU-KAI NOH THEATRE [*japan*] • THE INTERNATIONAL CENTRE FOR KATHAKALI [*indija*]

KODO [*japan*] • TEATAR &TD [*hrvatska*] • COMPAGNIE DES LOUPS & GUSTL SALON [*francuska / hrvatska*]

GDK GAVELLA & STEREO [*hrvatska*] • ORCHESTRA STOLPNIK [*italija / hrvatska*] • SCHMRTZ TEATAR [*hrvatska*]

KAZALIŠNA DRUŽINA PINKLEC [*hrvatska*] • FRAKTAL FALUS TEATAR [*hrvatska*] • HNK VARAŽDIN [*hrvatska*]

1:3 000 000

24.06. / SRIJEDA

BAI-YU-KAI NOH THEATRE [JAPAN] *shimai / kazumo / kiyotsune* | **<21:30 h>** MUZEJ ZA UMJETNOST I OBRT, TRG MARŠALA TITA 10

25.06. / ČETVRTAK

TEATAR &TD [ZAGREB, HRVATSKA] *pilad* | **<21 h>** TEATAR &TD, SAVSKA 25

THE INTERNATIONAL CENTRE FOR KATHAKALI [DELHI, INDIJA] *duryodhana vadham* | **<21:30 h>** SAMOBOR, TRG KRALJA TOMISLAVA

BAI-YU-KAI NOH THEATRE [JAPAN] *shimai / neongyoku / izutsu* | **<21:30 h>** MUZEJ ZA UMJETNOST I OBRT, TRG MARŠALA TITA 10

26.06. / PETAK

THE INTERNATIONAL CENTRE FOR KATHAKALI [DELHI, INDIJA] *duryodhana vadham* | **<21:30 h>** MUZEJ ZA UMJETNOST I OBRT, TRG MARŠALA TITA 10

COMPAGNIE DES LOUPS [AIX-EN-PROVENCE, FRANCUSKA] & **GUSTL SALON** [ZAGREB, HRVATSKA] *so,so* | **<19 / 21 / 23 h>** HOTEL SHERATON, KNEZA BORNE 2

27.06. / SUBOTA

GDK GAVELLA & **STEREO** [ZAGREB, HRVATSKA] *rock + roll* | **<21 h>** DK GAVELLA, FRANKOPANSKA 8

ORCHESTRA STOLPNIK [BOLOGNA, ITALIJA] *b.e.n.e. – new entry* | **<23 h>** ZAPADNI KOLODVOR – ROBNO SKLADIŠTE, MAGAZINSKA

COMPAGNIE DES LOUPS [AIX-EN-PROVENCE, FRANCUSKA] & **GUSTL SALON** [ZAGREB, HRVATSKA] *so,so* | **<19 / 21 / 23 h>** HOTEL SHERATON, KNEZA BORNE 2

28.06. / NEDJELJA

SCHMRTZ TEATAR [ZAGREB, HRVATSKA] *chelsea girl # 4: zrinka kušević* | **<11 h>** ISPRED NACIONALNE I SVEUČILIŠNE KNJIŽNICE, HRVATSKE BRATSKE ZAJEDNICE BB

KAZALIŠNA DRUŽINA PINKLEC [ČAKOVEC, HRVATSKA] *kozmički žongleri* | **<20 h>** ČAKOVEC, CENTAR ZA KULTURU, TRG REPUBLIKE 1

FRAKTAL FALUS TEATAR [SPLIT, HRVATSKA] *olovni vojnik 1. čin* | **<16 i 21 h>** TUNEL GRIČ, MESNIČKA 25a

29.06. / PONEDJELJAK

TEATAR &TD [ZAGREB, HRVATSKA] *usporavanja* | **<18 i 23 h>** TEATAR &TD, SAVSKA 25

HNK [VARAŽDIN, HRVATSKA] *dvije legende* | **<21 h>** VARAŽDIN, HNK, AUGUSTA CESARCA 1

30.06. / UTORAK

KODO [JAPAN] *one earth tour* | **<20:30 h>** KD VATROSLAV LISINSKI, RADIĆEV TRG 4

POPRATNI PROGRAM:

NOH RADIONICA
četvrtak, 25.06. **<11 h>** KIC, PRERADOVIĆEVA 5

RAZGOVOR O NOHU
četvrtak, 25.06. **<17 h>** KIC, PRERADOVIĆEVA 5

KATHAKALI RADIONICA
petak, 26.06. **<17 h>** KIC, PRERADOVIĆEVA 5

RAZGOVOR O KATHAKALIJU
subota, 27.06. **<11 h>** KIC, PRERADOVIĆEVA 5

NOVI HRVATSKI TEATAR – OKRUGLI STOL
utorak, 30.06. **<17 h>** KIC, PRERADOVIĆEVA 5

1:4 000 000

E U R Ø K A Z '98.

Ma koliko to paradoksalno zvučalo, Eurokaz se od svojih početaka odupirao pomodnosti; zanimali su ga autentični iskazi, nemoguće mješavine ali i istinski destilati. Prečice ali i ritualna pozornost koju smo prepoznavali u predstavama ne-europskih i rubnih europskih kultura u sklopu prezentacije *post-mainstreama* kao i u fenomenu *modernog primitivizma* koji je rođen u urbanim sredinama velikih američkih gradova. Ovogodišnje zanimanje za Aziju koja je, za razliku od Zapada, izdržala tradiciju izvođenja svojih stoljećima starih kazališnih oblika koji zapanjuju suvremenog gledatelja svojim *klasičnim modernitetom*, logičan je nastavak Eurokazovih programskih polazišta.

Ali ono najvažnije: tradicionalni teatar zemalja kao što su Japan, Indija, Indonezija, još **nikada** nije u svom izvornom obliku viđen u Hrvatskoj te smo tako bili prikraćeni za jedno, **na svjetskom nivou**, nezaobilazno iskustvo.



U redu kazališnih reformatora kao što su Max Reinhardt koji prenosi na europsku scenu tehnike Kabukija, Craig koji svoju ideju o glumcu kao Ubermarionetti tumači primjerima azijskog teatra, Brecht na čiju su teoriju začudnosti utjecale glumačke tehnike Istoka, Artaud čije su vizije inspirirane balijskim Legongom, pa sve do Barbe koji se formira na eleganciji indijskog Kathakalija i Roberta Wilsona čiji spori pokret koji rastvara rađanje geste implicira paralele sa Noh teatrom, sofisticirani oblici azijskog kazališta ostavili su snažne tragove u kazalištu Europe i Amerike, od visoko teorijskih do bezazleno dekorativnih.

Antipsihologija, poništavanje subjektivnosti kodiranjem, minimalistička stilizacija, "realistička ontologija", neki su od problema koje elaborira novi teatar Zapada, a koje su japanski Noh i indijski Kathakali dotaknuli još prije nekoliko stoljeća.

Dovođenjem Noha, Kathakalija, fascinantnih Kodo bubnjeva, hrvatska će publika, iako *a posteriori*, moći pravilno arhivirati temelje začudnih poticaja viđenih na proteklim Eurokazima. Režija praznine (Pesenti, Jan Fabre), inzistiranje na pokrenutosti struktura koje daju neograničeni broj kombinacija (Rosas, Gekidan Kaitaisha, Brezovec), naglašena artificijelnost (Soc. Rafaello Sanzio, Ivan Stanev), obredna strogost (Ron Athey, Alvaro Restrepo) samo su neki primjeri ponuđenih kazališnih jezika koje smo vidjeli u jedanaest godina postojanja Eurokaza, a koji pretpostavljaju realnost višega reda blisku japanskom Noh teatru i Kodu ili indijskom Kathakaliju.

Hrvatska selekcija, bogatija nego ikad, pokazat će da se definitivno izdvojila jedna grupa kazališnih ljudi koji se mogu prepoznati na pozadini Eurokazovih standarda: od starih boraca kao što su to Boris Bakal, Branko Brezovec, Pinkleci, preko srednje generacije, redatelja vezanih za repertoarna kazališta kao Bobo Jelčić i Borna Baletić do najmlađih poput Schmrtz teatra, Ivice Buljana i Emila Matešića. Eurokaz je stoga ove godine **otvoren** svima onima koji u hrvatskom teatru misle **moderno** bez obzira na estetsku vrijednost ponuđenih predstava.

Gordana Vnuk

Noh se može definirati kao forma drevne japanske scenske umjetnosti zasnovane na četiri elementa: pjesmi, plesu, glazbi i drami. Najmanje bitan je dramski, budući da cilj Noha nije razvoj priče u kojoj se prizori redaju jedan za drugim. Za razliku od Kabukija, pučke kazališne forme, koja koristi iste scenske elemente, ali ih hipertrofira i spektakularizira, Noh se smatra aristokratskom umjetnošću.
Stalni repertoar Noh-a čini otprilike 240 vrlo kratkih tekstova, koji tematiziraju moralne probleme u kontekstu budističkih legendi. Tekstovi se dijele na božanske, ratničke, ženske i demonske.
Zaplet priče je jednostavan i nevažan. Glavni cilj Noha je da publika putem posebnog sugestivnog sklopa pjesme, glazbe i plesa osjeti smisao "transcendentalne fantazme" tzv. *jugen*. Bit izražavanja u Nohu leži u koncentriranoj jednostavnosti, skladu i simbolizmu. Pojednostavljen i minimaliziran pokret koji se polako izvodi, postiže maksimum scenskog efekta. Svako gibanje svedeno je na minimum, ali je riječ o mirovanju u ravnoteži međusobno suprotstavljenih unutarnjih sila.
Noh gledateljima prenosi osjećaj duboke ljepote predstavljajući povijesne likove ili opisujući događaje putem simboličkih pokreta glumaca, popraćenih pjesmom i glazbom.
Gotovo svaka Noh drama podijeljena je na dva dijela:
U prvom se glavni lik pojavljuje u jednom obliku, obično kao realno biće tzv. *maedzite*, da bi se u drugom pretvorio u duha, postao *notidzite*.
Noh drama započinje dugo poslije završetka svake radnje, ponekad stoljećima poslije smrti svojih junaka. Odvija se u formi dijaloga između glavnog glumca (*shite*) i "svjedoka" (*waki*) koji ga sluša, ispituje, "intervjuira". Noh je egzistencijalni vrhunac patnje, jer svi ti mrtvi junaci, ubojice, ljubavnici, lude žene: pate za životom. I kad ih vidimo kako se kreću kao da klize duž staklenog zida stalno pokušavajući da kroz njega prodru, mi ne nislimo da je ta njihova patnja grijeh ili bar besmislena uzaludnost kako bi htjela budistička moralka, nego upravo zahvaljujući njihovoj umjetnosti vidimo u njima ljude koje pate, primamo u sebe tu njihovu patnju, doživljavamo katarzu.

BAI-YU-KAI nastao je prije 50 godina, a osnovao ga je Naoyoshi Umewaka. Pripada obitelji "Kanze-Ryu" i ubraja se među najcijenjenije u Japanu. Danas BAI-YU-KAI broji više od 50 članova. Umjetnički rukovoditelj teatra je Noriyoshi Umewaka, sin učitelja Naoyoshija. Gotovo svi članovi rođeni su u Noh obiteljima, a kazalištem su se počeli baviti u ranom djetinjstvu. Noriyoshi Umewaka nosilac je titule "živog nacionalnog blaga" što je najveća čast koju umjetniku dodjeljuje japanska vlada.
Predstave BAI-YU-KAIa mogu se vidjeti u Noh kazalištima u Tokyju, Nagoi i Osaki. Ponekad se Noh igra na otvorenom, isključivo uvečer, osvjetljen bakljama u prostoru Shinto svetišta ili budističkih hramova i zove se "TAKIGI - Noh". Brojnim uspješnim turnejama u Japanu i inozemstvu, Noriyoshi Umewaka i BAI-YU-KAI stekli su međunarodnu karijeru.
Elegancija, profinjenost, odvažnost i dostojanstven pokret obilježja su predstava BAI-YU-KAIa.

<24.06.> SRIJEDA / 21:30 h, ATRIJ MUZEJA ZA UMJETNOST I OBRT, TRG MARŠALA TITA 10
<25.06.> ČETVRTAK / 21:30 h, ATRIJ MUZEJA ZA UMJETNOST I OBRT, TRG MARŠALA TITA 10

BAI-YU-KAI NOH THEATRE

[TOKYO, JAPAN]

[SHIMAI / KAZUMO / KIYOTSUNE]
[SHIMAI / NEONGYOKU / IZUTSU]

Gostovanje ostvareno uz pomoć Japan Foundation | 国際交流基金

TEATAR &TD

pilad

[PREMIJERA]
[REDATELJ: IVICA BULJAN]

<25.06.> ČETVRTAK / 21 h, TEATAR &TD, SAVSKA 25

Osnovno sredstvo komunikacije u Pasolinijevom PILADU je poezija. Režijska misao prihvaća Pasolinijevu preporuku o novom kazalištu: "Le nouveau théâtre n'est donc ni un théâtre académique ni un théâtre d'avant-garde".
Predstava pripada pasolinijevskom "teatru riječi", ali ne slijedi tradiciju hrvatskog literarnog kazališta: naglasak je na ŠTO, a ne KAKO se govori.
Prizori ne ilustriraju riječi. *Čuti* postaje važnije od *vidjeti*. Doći do ideja, a ne do slika. Ideje u Pasolinijevom PILADU nadvisuju događaje, a ideje nisu predstavljive.
Teme PILADA grupirane su po retoričkoj kvaliteti. Predstava razvija dva tipa prizora, poetske i debatne.
Prvi pripadaju pasolinijevskom svijetu sna, drugi svijetu realnosti. Podjela uloga (ili ideja) zasnovana je na pasolinijevskim dualitetima (Orest je plav, Pilad crn, Orest konformist, Pilad revolucionar). Dječak preuzima funkciju pasolinijevskog Anđela (tema nevinosti), Atenu predstavlja operna pjevačica, Seljaka - rock-pjevač, Zbor - glumica, a Ženu, Eumenide i Furije ista glumica. Pasolinijeva riječ u isto vrijeme je tijelo. Tijelo nosi autonoman jezik, drukčiji od onog što nas društvo obično uči koristiti.

Važna tema, vezana uz koreografiju predstave je seksualnost. Muški i ženski svijet postavljeni su antagonistički (tema se razvija u monologu žene koja osuđuje muško prijateljstvo, Zbor koji sudi prijateljstvu Oresta i Pilada predstavlja žena).
Temom i pristupom predstava se referira na kazalište atenske demokracije ignorirajući građansko kazalište rituala.
Forma predstave bliska je suvremenom apstraktnom teatru (Wilson, Grüber, Duras) po tome što govornici poezije u isto vrijeme izvršavaju scensku akciju.
U PILADU sudjeluje i slavna operna pjevačica Dunja Vejzović.

MEĐUNARODNI CENTAR ZA KATHAKALI

[DELHI, INDIJA]

duryodhana vadham

<25.06.> **ČETVRTAK / 21:30 H**, SAMOBOR, TRG KRALJA TOMISLAVA
<26.06.> **PETAK / 21:30 H**, ATRIJ MUZEJA ZA UMJETNOST I OBRT, TRG MARŠALA TITA 10

U svijetu kazališnih umjetnosti Kathakali je jedinstvena pojava. Doslovno, riječ Kathakali znači igrana priča (glumljena priča). Nazivali su je i plesom-dramom, baletom, maskiranim komadom, operom, pantomimom, mirakulom.
Kathakali je nastao iz drevnih obreda i kultnih zbivanja u Hindu hramovima, ali i iz neritualnih ali religijom prožetih zabavnih i plesnih formi koje prevladavaju na jugu Indije, posebice u Kerali.
Indijski vladar, inače i sam znanstvenik, Raja od Kottayama u Sjevernom Malabaru, skladao je u stihovima četiri kathakali djela, nadahnut epom Mahabharata. Ove drame su najdragocjeniji komadi Kathakali literature. Raja je uveo i sadašnji model kathakali pozornice. Kathakali je od tada doživio mnogo promjena, od kostima, šminke i scenografije, ali bit umjetničkog savršenstva dostignuta u zlatnom dobu ni do danas se nije značajnije promijenila.

Kathakali tradicionalno izvode muškarci i mladići. Mladi umjetnik ponajprije je podvrgnut intenzivnom fizičkom treningu. Zatim se upozanje sa tehnikom *abhinayam*, odnosno fiksiranjem emotivnih situacija mimikom lica i postupcima *mudra* (geste ruku - govor prstima) prema čvrsto zadanom uzorku.
Šminka u Kathakaliju igra izuzetnu ulogu. Stručno znanje majstora šminke rezultat je višegodišnjeg učenja i prakse. U tzv. *zelenoj sobi*, glumac leži po nekoliko sati na tlu s licem prema gore, sve dok majstor njegovo lice potpuno ne transformira šminkom.

Prema šminki i kostimu, Kathakali likovi se razlikuju u pet različitih tipova. *Pacha* (Zeleno), *Kathi* (Nož), *Thadi* (Brada), *Kari* (Crno) i *Minukku* (Ugladeno). Lik *Pache* predstavlja plemenitog i čestitog junaka. *Kathi* je kombinacija plemenitosti i pokvarenosti, odvažnosti i zla. I *Pacha* i *Kathi* imaju zeleno obojena lica, ali *Kathi* na obrazu ima naslikan crvenom bojom ornament u obliku noža.
Thadi predstavlja bezdušan i neljudski lik. Postoje tri tipa brade: crvena, zelena i bijela i sve predstavljaju različite nijanse istog tipa. Crvena brada je okrutna i zastrašujuća i u tom kostimu se uvijek pojavljuju nezamislivi zlikovci. Crna brada predstavlja izdajničkog spletkaroša i jednako je zla kao i crvena. Bradatim likovima dozvoljeno je ispuštanje neprikladnih zvukova, poput, npr. režanja. *Kari* je odjeven u potpuno crni kostim i lica našminkanog crnom bojom. Taj lik predstavlja najnižeg i najprimitivnijeg člana ljudskog roda. Kari može biti i muškog i ženskog roda.
Minukku je otmjen i ugladen lik. Njegovo lice oslikano je žućkasto narančastim pigmentom. Mudraci, brahmani i ženski likovi pojavljuju se pod *Minukku* šminkom.
Vokalna i orkestralna glazba koja čini integralan dio Kathakali predstava, skladana je u čistim južnoindijskim *ragama*. U orkestru su razni tipovi udaraljki: *chenda*, *muddalam*, činele, gong i ponekad *edakka*.
Kathakali je pisan u stihu jezikom koji je kombinacija *malayalama* i *sanskrta*. Prilagođen je *ragama* i glazbenici pjevaju tekst uz pratnju bubnjeva, u ritmu s gongom i činelama. Pjevač vodi predstavu i glumci se ravnaju prema njemu.
Kathakali pozornica je tradicionalno jednostavna. Jedina scenografija je ogromna mjedena svjetiljka koja daje treperavo svjetlo, oživljavajući nestalne izraze oslikanih lica, tijekom cijelonoćne izvedbe.

MEĐUNARODNI CENTAR ZA KATHAKALI osnovan je kao dobrovoljna kulturna organizacija u studenom 1960. godine i posvećen je promociji Kathakalija i srodnih umjetnosti u Delhiju.
Uz CENTAR, otvorena je i škola za učenje Kathakalija u tradicionalnom stilu. U KATHAKALI CENTRU i školi aktivnosti su vodili uvaženi i znameniti Gurui, poput Mamphuza Madhava Panikkara i K.R. Kumaran Naira.
Voditelj svih aktivnosti CENTRA danas je Sadanam P.V. Balakrishan, učenik Gurua Kumaran Naira.
U CENTRU su se školovali brojni indijski i strani umjetnici, a danas više od 40 studenata uči ovu drevnu umjetnost.
U ansamblu je 25 izvođača, eminentnih umjetnika te studenata viših godina Škole za Kathakali. Svake godine, CENTAR prikazuje više od 60 predstava u Delhiju i okolici.
Ansambl je gostovao u 78 gradova u 20 zemalja svijeta uključujući Europu, Ameriku, Australiju, Japan i Novi Zeland.





Projekt SO,SO nastaje iz fragmenata triju knjiga pod nazivom "*Hotel*", "*Istinita priča*", "*Venecijanska suita*" koje je napisala Sophie Calle. Francuska filmašica, fotografkinja i spisateljica i danas jedna od najpoznatijih ženskih umjetnica, izlaže po cijelom svijetu. Sudjeluje na Biennalu u Veneciji, a u Beaubourgu u Parizu sudjeluje na velebnoj izložbi "*Ženski rod*". Svojom neumornom znatižel'om uspostavlja odnos očaranosti s ljudima i stvarima koji nisi prisutni ali postoje. Ogoljuje fragmente slutnje i raspoređuje ih po postajama vlastite životne svakodnevice - *žongler slučajnosti*, sakupljač tragova, informacija i sjećanja. Usvaja policijske metode - jasne i neutralne.
SO,SO će pokušati rekonstruirati sliku žene koja stvara vlastiti autoportret koristeći slike koje su joj ustupili drugi. Ostvarenje te tajanstvene ankete u labirintu informacija koje nam pristižu, inicira također gradnju portreta muškarca kojeg slijedi, ili drugog, odsutnog, koji u svojoj hotelskog sobi ostavlja sve osobne tragove, sve otiske intimnosti. Metoda takvog istraživanja prenesena u autentični prostor hotelskog apartmana omogućava nam scenski vidjeti Sophie Calle, a da istovremeno ne budemo viđeni.
Autorica projekta je Catherine Duflot, voditeljica i osnivač COMPAGNIE DES LOUPS. Grupa je nastala 1992. i do danas je postavila 30-ak kazališnih ostvarenja. Catherine Duflot prvi put je nastupila na EUROKAZU 1995. u predstavi LJUDI SU SJAJNI François Michel Pesentija.
Susret s Brankom Brezovcem odredio je njezinu želju za dubljim prodiranjem u "misterij" univerzuma. U želji za prepoznavanjem kazališta u njegovom svakidašnjem kretanju, 1996. godine sudjeluje u Brezovčevoj predstavi prema Borgesovim tekstovima EMMA, POKUŠAJI. Projekt SO,SO je zapravo logični nastavak potrebe zajedničkog umjetničkog napredovanja.

<26.06.> PETAK / 19, 21 I 23 h, HOTEL SHERATON, KNEZA BORNE 2
<27.06.> SUBOTA / 19, 21 I 23 h, HOTEL SHERATON, KNEZA BORNE 2

COMPAGNIE DES LOUPS & GUSTL

[AIX-EN-PROVENCE, FRANCUSKA] [ZAGREB, HRVATSKA]

SO,SO

[PREMIJERA]
[REDATELJ: BRANKO BREZOVEC]

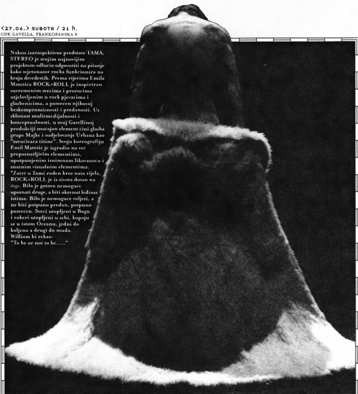
GDK GAVELLA & STEREO

[ZAGREB, HRVATSKA]

"rock + roll"

[REDATELJ: EMIL MATEŠIĆ]

<27.06.> SUBOTA / 21 h,
GDK GAVELLA, FRANKOPANSKA 8



Nakon introspektivne predstave TAMA, STEREO je svojim najnovijim projektom odlučio odgovoriti na pitanje kako svjetonazor rocka funkcionira na kraju devedestih. Prema riječima Emila Matešića ROCK+ROLL je inspiriran suvremenim svecima i prorocima utjelovljenim u rock pjevačima i glazbenicima, a posvećen njihovoj beskompromisnosti i predanosti. Uz sklonost mulitmedijalnosti i konceptualnosti, u ovoj Gavellinoj produkciji značajan element čini glazba grupe Majke i sudjelovanje Urbana kao "ozvučivača tišine". Svoju koreografiju Emil Matešić je izgradio na već prepoznatljivim elementima, upotpunjenim iznimnom likovnošću i snažnim vizualnim elementima. "Začet u Tami rođen kroz naša tijela, ROCK+ROLL je iz života došao na *stage*. Bilo je gotovo nemoguće upoznati druge, a biti okrenut leđima istima. Bilo je nemoguće voljeti, a ne biti potpuno predan, potpuno posvećen. Sveci utopljeni u Bogu i rokeri utopljeni u sebi, kupaju se u istom Oceanu, jedni do koljena a drugi do muda.
William bi rekao:
"To be or not to be....."

ORCHESTRA STOLPNIK

[BOLOGNA, ITALIJA]

b.e.n.e. – new entry

[REDATELJ: BORIS BAKAL]

<27.06.> SUBOTA / 23 h. ZAPADNI KOLODVOR, ROBNO SKLADIŠTE, MAGAZINSKA

Umjetnička skupina ORCHESTRA STOLPNIK nastala je u Bologni 1995. godine oko hrvatskog redatelja, glumca i multimedijalnog autora Borisa Bakala, okupljajući umjetnike iz raznih zemalja, različitih stvaralačkih stremljenja. Metoda njegovog djelovanja se može okarakterizirati kao "recikliranje stvarnosti" i stvaranje dramaturgije visokog rizika koja zahtijeva upotrebno spremne (ready made) ne teatarske prostore: banke, željezničke stanice, aerodrome, skloništa, velike shopping centre, podzemne željeznice, kanalizacije u podzemlju gradova...
Njihovi projekti B.E.N.E., SECURITY, ROAD TO DEDEM i MI AMI ANCORA?, predstavljeni su na festivalima u Italiji, Makedoniji i Njemačkoj.
Projekt B.E.N.E. koji gostuje na Eurokazu, ove godine gostuje i na festivalima u Egiptu, Njemačkoj, Sloveniji, Češkoj i Italiji.
Ova "divlja" predstava upućuje na složenu strukturu odnosa pojedinca i kolektiva, te podupire snažnu analogiju s arhitekturom koja je umjetnost i znanost o formalnoj i strukturalnoj organizaciji prostora i vremena, a u kojoj se očitavaju svi politički, ekonomski i međuljudski odnosi.
B.E.N.E. je rezultat dvogodišnjeg rada glumaca podvrgnutih posebnom treningu koji ih pretvara u autorske subjekte i dramaturge predstave. Svake večeri izabire se mali dio iz pripremljenog materijala (koji traje otprilike petnaestak sati) te se na taj način uvijek iznova gradi nova predstava.
Glumci recikliraju prizore iz vlastitog života. Scene nastale tijekom proba permutiraju se i kombiniraju, naizgled, bez uzročno posljedične logike. Izbjegava se psihologija klasičnih postava, orkestriraju se odnosi koji su s onu stranu svih moralnih normi.
Everything goes in the vaste land of subliminals.

gostovanje ostvareno uz pomoć
ASSESSORATO ALLA CULTURA COMUNE DI BOLOGNA, ASTRA INTERNATIONAL d.d., NOUS SOMMES HYSTERIQUES, MASSIMO OSTI PRODUCTION, RICHARD GINORI

SCHMRTZ TEATAR
[ZAGREB, HRVATSKA]

<28.06.> NEDJELJA / 11 h, ISPRED NACIONALNE I SVEUČILIŠNE KNJIŽNICE, HRVATSKE BRATSKE ZAJEDNICE BB



zrinka kušević

[PREMIJERA]
[REDATELJ: JURAJ KRUŠLIN]

je zaspala poslije doručka i probudila se točno na vrijeme za ručak

Tko želi čuti još jednu od onih priča? Priča o generaciji, naime. O dezorijentaciji, nesigurnosti, višku samosvijesti, ambigvitetu prema naivnosti, ambigvitetu prema cinizmu?
Nitko, pretpostavljamo. Naravno da ne. Za boga miloga. S time počinje svaka *još jedna od onih priča*. O generaciji, naime. A i o stoljeću. I kraju. Ne, nećete nas zaustaviti da to kažemo.
Jedna čvrsta točka u definiciji ove *još jedne od onih priča*: bezobrazluk.
A što da čovjek očekuje? Ako djecu ne želite naučiti koji su civilizacijski prioriteti, i kakva je kulturna hijerarhija, ako sami zaokružite epohu, zatvorite je, okončate, zavežete joj mašnicu, pošaljete u povijest i prerano se penzionirate, što očekujete?
Mislite da smo učili čitati neka druga slova?
Ne mi. Mi smo još imali crno bijele televizore jer su nam starci bili posvađani sa svojim starcima. Prerano su se odvojili od djedovog ognjišta, pa nisu dobivali love.
Htjeli to oni (i vi) ili ne, učili smo od vas (i njih). Ali svojim poretkom. Počela su bila najlakša i ostala najvažnija. Sve što trebamo znati o umjetnosti naučili smo još u vrtiću.
Bezobrazna, prljava i bučna djeca dobivaju najviše pažnje, popularna su u društvu i privlačna suprotnome spolu.
Da bismo išta učinili, moramo vjerovati. Da bismo se ikome nametnuli, moramo biti ironični. Želimo se nametnuti onima koje ne zanimamo: e, za to moramo biti bezobrazni. Ali bezobrazluk je bunt: zato je naš bezobrazluk šala. Ali šala je naivna. Zato je naša šala groteskna.
Jebo vam svima pas mater. Ma zekamo se he he he.

KAZALIŠNA DRUŽINA PINKLEC
[ČAKOVEC, HRVATSKA]

<28.06.> NEDJELJA / 20 h, ČAKOVEC, CENTAR ZA KULTURU, TRG REPUBLIKE 1



kozmički žongleri

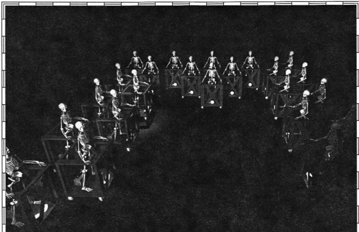
[PREMIJERA]
[REDATELJ: ROMANO BOGDAN]

Kazališna družina PINKLEC već više od 10 godina postoji kao svojevrsni fenomen u Čakovcu. Romano Bogdan, pokretač i osnivač ovog alternativnog kazališta razvio je djelatnost koja se od umjetničkog, mladenačkog pokreta prometnula u kazalište. Inspiriran idejama Antonin Artauda i uprizorenjem njegovog dramoleta KRVOSKOK, Bogdan je na hrvatsku alternativnu scenu uveo posve autentičan stil. Ljubitelj lutkarstva, bajke i anarhičnog lirizma uz veliku pomoć mladih glazbenika i likovnjaka iz Čakovca, Bogdan je od PINKLECA stvorio solidnu izvođačku družinu koja danas proizvodi predstave visokog izražajnog standarda. Bajkovitost i ustreptala naivnost njihovih ranih predstava u velikoj je mjeri pozitivno obilježila njihova uprizorenja ozbiljnijih dramskih predložaka.
Prije nekoliko godina PINKLEC je na EUROKAZU prikazao Shakespearovog MACBETHA, kao kazališnu fusnotu koja dokumentira jednu neuobičajenu maštu.
Ovogodišnja premijera rađena prema skandalozno zaboravljenom, a vrhunskom tekstu hrvatskog modernizma, Kalman Mesarićevim "KOZMIČKIM ŽONGLERIMA", još jednom će pokazati stilske odlike PINKLECA i Bogdana, a one su, grubo opisano u sljedećem: fizička upotreba tijela i glasa izvođača kao ekspresionističko nasljeđe, paradoksalna upotreba scenografije kao elemenata igre, ili scenografija kao igračka, te montiranje i suprotstavljanje brutalnog i nježnog kao temeljna energija predstave.

KULTURNO UMJETNIČKA DRUŽINA "UZGON"
FRAKTAL FALUS TEATAR
[SPLIT, HRVATSKA]

olovni vojnik 1. čin
[PREMIJERA]

<28.06.> NEDJELJA / $16 i 21 h, TUNEL GRIČ, MESNIČKA 25a



FFT jest samorazvijajući organizam čija biokemija odvisno vremenskom toku poprima dugačiji oblik. FFT kao takav ne trpi image pojedinca, već je nužno da svaki pojedinac promjenom svog osobnog biokemijskog koda shvati i postane dio fraktala.
Dakle možemo zaključiti da je sastav FFT-a u svakom trenutku drugačiji ali strogo podređen osnovnim postulatima teorije kaosa.
A kaos? Kaos je otac.

001	kronično trovanje olovom zove se saturnizam
002	olovo je podmukao otrov pa ribolovac koji ima posla s njim treba biti vrlo oprezan
003	rimljanski saturn istovijetan je sa grčkim kronom
004	za hermetičku misao u očima običnih kemičara, saturn je olovo, ali za hermetičke filozofe on je crna boja, boja rastvorene i raščinjene stvari.
005	olovo prožima preko 95% leševa umrlih od nasilne smrti tijekom 20. stoljeća
006	kronos jest vrijeme
007	olovo jest saturn, a on je planeta koja donosi zlo. alegorijski se prikazuje kao kostur što maše kosom
008	kronos je uzrokovao dijeljenje neba i zemlje. uništenje kaosa.
009	olovne i teške snove snivaju oblaci nad tamnim gorskim stranama *a.g. matoš, "jesenje veče"*
010	noge vojnika nakon duga i teška marša teške su kao olovo
011	kron jest pojeo svoju vlastitu djecu
012	olovo jest naš život, jesti ćemo olovo
013	saturacija, saturacija, saturacija, prezasićenje
014	olovni jezik jest saturnizam a vrijeme postaje olovom

Priča ove predstave je sačinjena od niza inicijalnih fragmenata, koje istovremeno određuje i kojima je određena. Jednostavno prestaje potreba za strogim kontroliranjem priče, ako se glumac ponaša opušteno i koristi govor svoj svagdanji kao način komunikacije, a pritom izgovara tekst koji mu je, u najvećoj mogućoj mjeri, autentičan. Rasterećena obveze da nešto pametno isprića, da nešto važno zaključi, priča postaje istovremeno otvorena i zatvorena, prepuštena kontekstu u koji je se poželi staviti. Priča na kraju samu sebe nenametljivo isprića, ostavljajući pritom prostor atmosferi, koju se ionako najčešće pamti. Čeprkajući po svojoj nutrini i budno prateći svaku i najmanju manifestaciju svoga emotivnog bića, glumci su laž sveli na minimum, iz samih sebe klonirali drugog. Ti drugi, u kojima se oni osjećaju kao svoji, nisu ni velika ni mala lica, oni su jednostavno mogući, drugi ljudi.
Usporavanje se uspostavilo kao vrlo djelotvorno sredstvo za ublažavanje vrtoglavice i mučnine koju znaju prouzročiti sumanute brzine odvijanja života. Između ostaloga i zato što pruža mogućnost uvida u pulsirajuća kretanja, koja se odvijaju između fokusa prosječne pažnje. Uslijed brzine i površnosti upravo je to ono što, unutar poznatoga i uobičajenoga, obično predviđamo. Šteta. Naime to što ti trenuci po sebi ne nose tenziju događajnosti, nimalo ne umanjuje njihov značaj, štoviše samo smo pomoću njih u stanju sagledavati stvari u njihovoj cjelokupnosti.

<29.06.> PONEDJELJAK / 18 i 23 h, TEATAR &TD, SAVSKA 25

TEATAR &TD
[ZAGREB, HRVATSKA]

usporavanja
[REDATELJ: BOBO JELČIĆ]

HNK
[VARAŽDIN, HRVATSKA]

2 legende

michelangelo buonarroti, kristofor kolumbo

[REDATELJ: BORNA BALETIĆ]

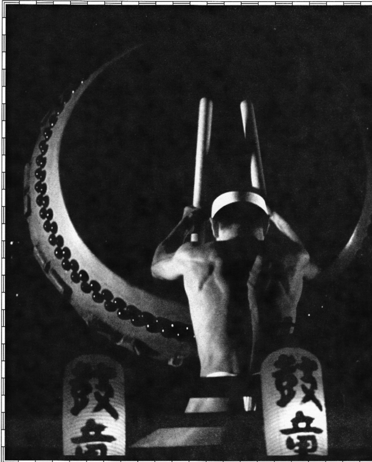
<29.06.> PONEDJELJAK / 21 h, VARAŽDIN, HNK, AUGUSTA CESARCA 1



Dvije rane drame Miroslava Krleže nastale 1918. godine kad se u Europi poćeo buditi ekspresionizam redatelj Borna Baletić objedinio je u predstavi "2 LEGENDE - MICHELANGELO BUONARROTI / KRISTOFOR KOLUMBO"

HNK Varaždin nam je ovim uprizorenjem ponudio novo čitanje mladog Krleže i zanimljiv pomak u postavljanju Krležinih legendi. Dvije legende, dva simbola novog doba, Michelangelo i Kolumbo povezani su sveprisutnim likom Nepoznatog, koji progovarajući kroz obojicu, dovodi u pitanje smisao njihovih genijalnih poduhvata i samog postojanja.

Proganjan vizijama i nošen božanskim stvaralačkim zanosom, Michelangelo se odvaja od svijeta oslikavajući svod Sikstinske kapele. Osjećaj nesputanosti koji Michelangelu budi snagu kakvu ima samo *natura naturans*, može prekinuti samo glas odozdo, glas koji osvještava i budi afekte laži i boli. Glas je to svijesti o iluziji da je mišljenje prostiranje. Od prostiranja ostaje samo tijelo, na koncu umorno i gladno, tijelo kao *natura naturata*. Priroda koja je stvorena Kolumbu je dovoljno beskrajna. Njegovo znanje o daljini jednako je znanju i Nepovratu. U odlasku ima samo umiranja, nikako povratka. Kolumbo nudi privid slobode, nudi žrtvu prirodi. Kolumbo plovi naprijed, u Nepovrat prema zvijezdama, do kraja, do apstrakcije. Mjesto igre postaju i gledalište i pozornica. Publika pod svodom Sikstinske kapele, u prostoru Michelangelova gnjeva, istovremeno postaje dijelom Kolumbove posade koja će se otisnuti na putovanje u Nepoznato.



Gostovanje ostvareno uz pomoć Sennheiser i All Areas Cultural Foundation, Belgija

1:16 000 000

KODO

[OTOK SADO, JAPAN]

one earth tour

[PLANETA ZEMLJA - SVJETSKA TURNEJA]



鼓童

KODO na japanskom podrazumijeva dva značenja: prvo je "otkucaj srca", iskonski izvor svih ritmova; drugo značenje može biti "djeca bubnjeva", izraz Kodove želje da se bubnjevi sviraju srcem djeteta.

KODO postoji od 1981. godine, a osnovala ga je zajednica ljudi koja je došla na otok Sado u Japanskom moru da bi proučavala *taiko*, tradicionalni japanski bubanj. Želja za stvaranjem umjetničke zajednice u divljini otoka Sado te očuvanje tradicionalnih japanskih izvedbenih umjetnosti, glavna su obilježja grupe KODO. Priroda igra iznimno važnu ulogu u načinu života KODA, njihovom učenju i umjetničkom nadahnuću. Otok Sado oduvijek je bio riznica japanske umjetnosti s vrlo živom tradicijom bubnja, plesa i kazališta i baš zbog toga KODO je odlučio da Sado bude mjesto, ne samo očuvanja tradicije, već razvijanja i oživljavanja tradicionalnih japanskih umjetnosti. U njihovom stvaralaštvu iznimno je značajno eksperimentiranje s novim glazbenim formama uz korištenje *taiko* bubnja, a posebna se pozornost pridaje festivalima i radionicama te interakciji s umjetnicima drugih kultura.

KODO smatra da umjetnost ima važnu ulogu u komunikaciji i da često može podići mostove tamo gdje ne može politika. U drevnom Japanu *taiko* bubnjevi su oduvijek bili simbol seoske zajednice. Granice nisu bile određene geografski već ih je označavala naudaljenija točka u kojoj se čuo zvuk bubnjeva. Ideja za ONE EARTH TOUR preuzeta je iz tradicije koja kaže da zvuk seoskih bubnjeva povezuje zajednicu i KODO vjeruje da je na taj način moguće povezati ljude čitavog svijeta i pružiti im osjećaj pripadnosti globalnoj zajednici.

Na svom prvom javnom nastupu 1981. godine na Berlinskom festivalu, KODO je nastupio s Berlinskim simfonijskim orkestrom doživjevši senzacionalan uspjeh. Odtada je KODO održao 1900 nastupa u 29 zemalja svijeta.

Njihovi koncerti rasprodani su unaprijed u najpoznatijim svjetskim koncertnim dvoranama poput Carnegie Halla, Queen Elizabeth Halla u Londonu, New York's City Center Theatrea, a pratili su ih Berlinski i Tokijski simfoničari.

Svojom snažnom, dinamičkom vizijom KODO na koncertima neprestano podsjeća da je glazba pitanje krvi i mesa. Gledatelj, zaprepašten nevjerojatnom zvukovnom snagom i fizičkom ekspresijom izvođača, odjednom biva suočen s potpunom tišinom. Fascinantan koncert od samog početka s trenucima istinskog fizičkog uzbuđenja, dovodi ovaj nesvakidašnji performance do modernog kazališta.